

Міністерство освіти і науки України  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

# ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ  
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

№ 9

2008

ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА

Випуск 1

Сходознавчі студії



■ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО  
■ архітектура



Міністерство освіти і науки України

Харківська державна академія  
дизайну і мистецтв

№ 9

# ВІСНИК

Харківської державної  
академії дизайну і мистецтв



ХАРКІВ 2008

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: / За загальн. ред. Даниленка В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2008.

Упорядники: Котляр Є.О., Рибалко С.Б., Коваль О.В.

У першому спеціалізованому збірнику сходознавчих досліджень, який підготовлено Центром сходознавства ХДАДМ та кафедрою історії і теорії мистецтва, подано матеріали, присвячені художнім та культурологічним проблемам орієнталістики. Дослідження відображають сучасний розвиток української мистецтвознавчої та культурологічної думки у цій галузі знань.

Підготовка до друку та видання збірника здійснено відповідно до держбюджетної теми «Схід та Захід в мистецькому просторі України: національна спадщина та інокультурний обмін», затвердженої рішенням Вченої ради ХДАДМ, протокол № 3 від 26.12.06., і Указом МОН України, протокол № 732 від 27.10.06., державний реєстраційний номер 0107U002132.

Збірник розрахований на пошукачів вчених ступенів і звань, викладачів, науковців, всіх, хто цікавиться культурою та мистецтвом Традиційного Сходу, сучасними проблемами культурології, мистецтвознавства та архітектури, художньої семіотики та лінгвостетики.

Видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв (протокол № 7 від 28.03.2007 р.).

Збірник є фаховим виданням з мистецтвознавства та архітектури (бул. ВАК України, 2002. — № 9. — С. 9.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE):

ISSN 1993-6400 (Print), ISSN 1993-6419 (Online).

Збірник реферується та відображується у базах даних:

«Джерело» (Україна) [<http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/urzh/index.html>]

Загальнодержавна реферативна база даних «Україніка наукова»

[<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>].

Головний редактор: Даниленко В.Я., доктор мистецтвознавства, професор;

Заступник головного редактора: Єрмаков С.С., доктор педагогічних наук, професор.

Редакційна колегія:

1. Боднар О.Я. доктор мистецтвознавства, професор;
2. Гребенюк Н.Є. доктор мистецтвознавства, професор;
3. Зборовець І.В. доктор мистецтвознавства, професор;
4. Кравець В.Й. доктор архітектури, професор;
5. Крижановська Н.Я. доктор архітектури, професор;
6. Мироненко В.П. доктор архітектури, професор;
7. Проскуряков В.І. доктор архітектури, професор;
8. Селівачов М.Р. доктор мистецтвознавства, професор;
9. Тарасенко О.А. доктор мистецтвознавства, професор;
10. Чебикін А.В. Президент Академії мистецтв України, професор;
11. Шило О.В. доктор мистецтвознавства, професор;
12. Шубович С.О. доктор архітектури, професор.

## Переднє слово

Нам дуже приємно презентувати перший спеціальний випуск Вісника Харківської державної академії дизайну і мистецтв, присвячений художнім та культурологічним проблемам орієнталістики. Сучасний розвиток української мистецтвознавчої думки, потужні та різнобічні зусилля в галузі академічної, освітянської та виставкової діяльності Центра Сходознавства ХДАДМ дозволяють продовжити гуманітарні дослідження мистецьких явищ окремих регіонів і етносів, що пов'язані зі східними цивілізаціями. Ми бачимо в цьому не тільки бажання відокремити даний комплекс досліджень і звести під одну обкладинку постаті та праці нинішнього покоління вчених, але й віддаємо данину пам'яті та пошани харківській сходознавчій школі й генерації харківських мистецтвознавців, що плідно працювали в 1920-30-ті роки та були знищені у безодні політичних репресій радянською тоталітарною системою. Видання першого числа «Сходознавчих студій» припадає на 75 річницю ліквідації останніх сходознавчих установ не тільки в Харкові, але і по всій Україні. Сторінкам трагічної долі харківських сходознавців присвячено статтю, що відкриває даний збірник.

Сприймаючи себе спадкоємцями цієї академічної школи, від якої нас відокремлюють майже 80 років, ми намагаємося відродити здобутки наших попередників, охопити великі культурні й художні процеси сучасної світової спільноти й України, що перебуває на порубіжжі східної та західної цивілізацій, зокрема поповнити ціннісне та ідеєтворюче культурне середовище. Взаємопроникнення культур і національна ідентичність стають сьогодні підставою для формування толерантного поліетнічного суспільства й реальною альтернативою глобалізації, що стирає традицію, корені та самобутність окремих культур. Традиційність Сходу з його своєрідною пластикою, філософією, поетикою, яскраво вираженими у всіх жанрах мистецтва, грає тут особливу роль хранителя культурних кодів людства, тому одне з важливих завдань нашої роботи – колективне дослідження цього потужного художнього явища, що відкриває європейській спільноті яскравий та багатоманітний світ Сходу, скрізь призму української гуманітаристики.

Під егідою ХДАДМ та його наукового Центру Сходознавства протягом останнього десятиліття сформувався напрямок по вивченню японістики, юдаїки, караїмики, викладаються спецкурси, готуються й захищаються дисертації. В останні роки починаються дослідження великого конгломерату арабської культури та багатьох регіонів Азії. Певна доля цих робіт представлена роботами закордонних дослідників, переважно аспірантами, що стали для української сторони безцінними провідниками власної культури та мистецтва. Важливо відзначити прагнення вчених побачити й історико-культурне значення України

у формуванні зв'язків зі східними народами й культурами в їхньому взаємовпливі, що також знайшло відображення на сторінках нашого видання.

Ми відкриваємо цим збірником трибуну для наукових досліджень і дискусій, пов'язаних зі сходознавством, і хочемо висловити вдячність колегам з інших міст України, Росії, Грузії, Японії, Китаю за надані матеріали, підтримку й солідарність у централізації наших зусиль. Ми також сподіваємося, що ця галузь буде цікавити як прихильників традиційних видів східного мистецтва, так і дослідників сучасних художніх процесів у різних наукових напрямках, пов'язаних зі Сходом та його діалогом з європейським культурним простором.

Євген Котляр,  
Світлана Рибалко,  
Олег Коваль

---

# RES ORIENTALICA

---

## ОЧЕРК ИСТОРИИ ВОСТОКОВЕДЧЕСКИХ УЧРЕЖДЕНИЙ В ХАРЬКОВЕ В 20-30 ГГ. XX В.

Цыганкова Э. Г.

Советский Союз, в состав которого входили территории центрально-азиатского региона, а среди соседей было немало восточных стран, остро нуждался в развитии востоковедения как инструмента взаимодействия с ними во многих областях – от политики и экономики до культуры, литературы, искусства. В этих целях в 1921 г. была создана Всероссийская научная ассоциация востоковедения /ВНАВ/, которой в 1924 г. был придан статус всесоюзной; она находилась в ведении ЦИК СССР.

Украина в то время не имела таких мощных научных центров, какие были в Москве и Ленинграде, только во Всеукраинской Академии наук / основана в 1918 г. / существовала кафедра Крымского с гебраистической комиссией при ней, в штате которых работали 3-4 сотрудника, что никоим образом не могло удовлетворить потребности республики, тем более, когда речь шла о современной политике и экономике. Множество вопросов возникало в процессе хозяйственной, дипломатической деятельности. В Украине велась оживленная торговля с Турцией, Персией, имелись различного ранга представительства, развивались культурные связи – для взаимодействия с ними нужна была востоковедческая организация, подобная ВНАВ.

Толчком для ее создания послужило решение Совнаркома УССР об организации в Харькове Украинско-Восточной торговой палаты с представительством в Киеве и в Одессе. Перед ассоциацией ставилась сугубо прагматичная задача: содействовать хозяйственной деятельности; ее инициаторами и организаторами стали высокопоставленные чиновники Торговой палаты и соответствующих наркоматов. Возглавил ее ректор Коммунистического университета им. Артема А. Г. Шлихтер, но фактическим организатором и руководителем был профессор Харьковского института народного хозяйства, правовед-международник А. Н. Гладстерн (1887 – 1937). Он организовал инициативную группу, вместе с которой выработал устав новой организации – Всеукраинской научной ассоциации востоковедения (ВУНАВ).

Её целью было всестороннее изучение стран и народов Востока и пропаганда знаний о них, объединение на территории Украины всех обществ и организаций, имеющих отношение к Востоку. Стать её членами приглашались все специалисты-востоковеды, «практические работники» Востока и все заинтересованные лица. Ассоциация основала свои филиалы в Киеве и в Одессе. Структура была одинаковой для всех – в составе были два отдела: политико-экономический и историко-этнологический.

Итак, украинское востоковедческое объединение существенно не отличалось от всесоюзного ни идеологией, ни структурно. Оно было общественной организацией, находилось в зависимости от партийно-бюрократического руководства. Однако в практической деятельности у ВУНАВ были свои особенности, зависящие в конечном итоге от людей, которые в ней работали.

В первую очередь необходимо было выявить имеющийся научный потенциал, учесть книжные и архивные фонды и создать соответствующую источниковую базу, сгруппировать научно-исследовательскую работу по отделам. Политико-экономическому отделу поручалось исследовать современную экономику Турции, Персии, Монголии, Китая, в частности, крестьянский вопрос, перспективы и возможность внешней торговли СССР и УССР на Ближнем Востоке, уделялось также внимание собиранию и систематизации законодательных актов.

На историко-этнологическом отделе предполагалось исследовать быт, культуру, язык восточных национальных меньшинств, живущих на территории Украины (потомков татар, «айсоров» и др.), создавать для них хрестоматии, словари, учебники. Отдельными пунктами выделялось написание турецкой и японской грамматик, обследование мест проживания и быта караимов в Крыму и т. п., а также изучение восточных элементов в украинской культуре. В основу учебно-педагогической работы была положена организация курсов восточных языков.

Большое значение предавалось организации издательской деятельности.

Торжественное открытие ВУНАВ состоялось 10 января 1926 г. Ее почетным председателем был избран Х. Г. Раковский, председателем – А. Г. Шлихтер. В состав правления вошли А. Е. Крымский, П. Г. Риттер, А. П. Ковалевский и др., почетными членами стали ведущие ученые страны: Н. Я. Марр, С. Ф. Ольденбург, В. И. Бузескул, И. Ю. Крачковский, В. В. Бартольд, Ф. И. Щербацкой и др.

Создание ВУНАС получило широкий общественный резонанс в республике, в которой, казалось бы, не существовало сложившейся востоковедческой традиции, что несомненно было выражением издавна живущей в народе потребности познать свои корни, свою историю. На удивление быстро вокруг нее образовался большой творческий коллектив.

Политико-экономический отдел возглавил А. Н. Гладстерн. Отдел имел секции экономики и политики советского и зарубежного Востока, а также права восточных стран. Среди работ политического цикла преобладали исследования национально-освободительного и рабочего движения, Революций в странах Востока: напр., «Рабочее движение в Турции» (Л. Е. Величко), «Движущие силы китайской революции» (В. Броун) и др. Однако большинство сюжетов было из области конкретных экономических вопросов, напр., «Полугодовые итоги экспорта Украины и Ближний Восток» (А. Грушевский), «Экономика современной Турции» (С. Суховий); целые циклы публикаций посвящались

вопросам торговли сахаром, цементом и пр., что, собственно, соответствовало предназначению ассоциации. Сегодня эти работы могут представлять разве что исторический интерес.

Совсем иной характер имел историко-этнологический отдел, сплотивший вокруг себя научные силы. Его основателями были профессор Харьковского университета санскритолог И. Г. Риттер (1872 – 1939) и молодой тогда историк, в будущем знаменитый украинский арабист А. П. Ковалевский (1895 – 1969), который был избран секретарем отдела. Он окончил аспирантуру при Кафедре истории украинской культуры, которой руководил Д. И. Багалий. В его первых работах доминировала украинская тематика, в частности, он изучал творчество Г. Сковороды, но вскоре его, как и других историков, стали интересовать вопросы тюркологии. Эта общая для историков ВУНАВ тенденция проявилась уже во время Первого востоковедческого съезда (1927), а далее все усиливалась.

Во второй половине 20-х гг. активно разрабатывал тюркологическую проблематику В. В. Дубровский (1887 – 1966), который, как и Ковалевский, начал свой путь ученого на Кафедре истории украинской культуры Д. И. Багалия. Будучи активным членом ВУНАС и занимая ответственные посты на государственной службе, он выступил с обобщающим докладом «Україна і Близький Схід в історичних взаєминах», и показал необходимость для историков Украины изучать ее восточных соседей. Ему вторил другой историк-украинист и археолог Н. В. Горбань, опубликовавший в журнале «Східний Світ» несколько очерков истории украинско-крымских отношений, обзор архива Коша Запорожской сечи и др.

Важнейшей составляющей востоковедческой работы было изучение восточных языков. И в этой области ведущее место принадлежало А. П. Ковалевскому, который был учеником Крымского по Лазаревскому институту и И. Г. Риттера по Харьковскому университету. Еще в 1925 г. Ковалевский, Риттер вместе с поэтом П. Г. Тычиной организовали в составе Харьковского научного общества секцию востоковедения с целью изучения народов Востока и установления контактов с подобными организациями в других странах. С момента создания ВУНАВ члены секции влились в ее состав и организовали курсы восточных языков с отделениями турецким, персидским и японским. Курсы начали функционировать с 1 августа 1926 г.; своей целью они объявили распространение знания языков среди населения, лингвистическое усовершенствование специалистов-востоковедов, сотрудников государственных и общественных учреждений. Учебной работой руководили Риттер и Ковалевский, их коллега Ф. Д. Пущенко в короткий срок подготовил для слушателей «Теоретико-практический курс японского языка» и «Підручник для вжитку на курсах східних мов ВУНАВ». Курсы были платными и не давали по окончании каких-либо прав, и это стало причиной большого отсева слушателей, что вынудило руководство хлопотать о переводе их на баланс госбюджета. В конечном итоге хлопоты увенчались успехом.



Традиция ориенталистического искусствovedения в Украине восходит к Ф. И. Шмиту (1877–1937) – искусствovedу и археологу, специалисту в области искусства христианского и мусульманского Востока. В 1908–1912 гг. он был ученым секретарем Русского археологического института в Константинополе, в 1912–1919 гг. – профессор, затем декан историко-филологического факультета Харьковского университета. Избранный академиком УАН в 1921 г., переехал в Киев. Здесь он организовал и был первым директором Археологического института, из которого в последствии вышла плеяда специалистов по истории архитектуры и искусства Древнего Востока. Шмит покинул Украину в 1924 г. – уехал в Ленинград, где возглавил Институт истории искусств.

В Харькове его дело продолжил его ученик по университету Д. П. Гордеев (1889–1968) – археолог, историк, кавказовед и византист, специалист по искусству Ближнего Востока. Он работал в Харькове и в Грузии, где проводил полевые исследования. Ему принадлежит большое число работ в основном по искусству средневековой Грузии. В 20-е гг. руководил харьковской секцией кафедры искусствovedения, был действительным членом Кавказского Историко-археологического института и редактором его печатных органов, а в Украине – членом Всеукраинского археологического комитета (ВУАК), возглавлял его Кавказскую комиссию.

Ближайшим коллегой Д. П. Гордеева был В. М. Зуммер (1885–1970) – искусствoved, один из основателей ориенталистического направления в украинском искусствovedении. После окончания Киевского университета по кафедре истории искусств и Московского археологического института преподавал в Киевском археологическом институте, а после его закрытия переехал в Баку. Здесь он защитил докторскую диссертацию, темой которой было творчество Александра Иванова, художника, чье мировоззрение и сложные системы композиции уже изучались им ранее. Получив докторскую степень, В. М. Зуммер стал профессором кафедры истории искусств Бакинского университета, одновременно преподавал в Азербайджанской высшей художественной школе и других вузах, но не прерывал связей с Украиной. Когда организовалась ВУНАВ, он стал ее активным членом. Подобно Гордееву работал в Азербайджане и в Харькове. Он проводил экскурсии на территории республик Кавказа, и с этого времени главной темой его исследований становится искусство тюркских народов, ради изучения которого он объездил Среднюю Азию, Кавказ, Крым, что позволило ему сделать некоторые обобщения относительно роли, происхождения и особенностях искусства тюркских народов. Одна за другой появляются его работы «Искусство Азербайджана (Типологический очерк)», «Современные кубинские ковры», «Стили восточной миниатюры» и др. В Харькове он стал организатором и первым директором Художественно-исторического музея.

Первой его аспиранткой была М. И. Вязьмитина (1896–1994), выпускница Археологического института, неизменная участница полевых исследований в республиках Средней Азии, Кавказа, Крыма. Она создала

и возглавила отделы искусства Востока в Киеве в Музее искусств ВУАН (ныне Музей Ханенко) и в Харьковском художественно-историческом музее. Кроме нее к школе Шмита-Зуммера-Гордеева принадлежали Е. Ю. Спасская – специалист по орнаментике и технике крымско-татарской вышивки, К. Я. Берладина – знаток осетинского орнамента, Е. А. Никольская, изучавшая искусство средневековой Армении.

На историко-этнологическом отделе ВУНАВ проводился широкий спектр исследований: особого колорита его деятельности придавало участие в нем украинских поэтов и писателей П. Тычины, В. Сосюры, П. Панча. На заседаниях, кроме научных докладов, звучали рассказы очевидцев о пребывании в странах Востока, иногда авторы выносили на суд слушателей собственные произведения.

В конце 1928 г. Правление ВУНАВ приняло постановление об организации семитологической секции, которую возглавил профессор М. С. Шляпошников, его заместителем стал А. П. Ковалевский, секретарем – И. М. Фалькович. Ее члены предложили свои индивидуальные темы для сообщений, напр., арабский национализм, национально-освободительная борьба семитов, историко-религиозные вопросы семитологии, история и происхождение караимов, происхождение хазар и др. К сожалению, несмотря на живой интерес общественности, секция вскоре была закрыта.

В ВУНАВ действовала широкая программа экспедиции, командировок, поездок как внутри страны, так и за рубеж. За сравнительно короткое время были установлены контакты со многими учреждениями (перечень их в известной брошюре А. Гладстерна занимает несколько страниц), таким образом, создалась мощная информационная система в области востоковедческих проблем.

Самым важным звеном работы Ассоциации была издательская деятельность: с лета 1926 г. Выходил «Бюллетень», но главным печатным органом стал журнал «Східний світ», первый номер которого вышел в начале 1927 г., последний – в 1931 г., причем два последних номера имели название «Червоний Схід». Помещенные в нем материалы и до сегодня не утратили своего научного значения, несмотря на то, что за годы существования идеология журнала заметно менялась. Если первоначально в состав его редколлегии вошли ведущие ученые и сохранялись творческие традиции историко-этнологического отдела, то с течением времени усиление идеологического давления привело в конечном итоге к подмене научно-исследовательской деятельности агитацией и пропагандой. Тем не менее, «Східний світ» остается и в наше время ценнейшем источником информации для историка.

Выше упоминалось о преобладании тюркологических сюжетов в исследовании ученых ВУНАВ; к концу 20-х гг. эта тенденция проявлялась все ярче, что диктовалось и благоприятными политическими и экономическими взаимоотношениями с Турцией, и внутренними потребностями развивающейся украинистики.

В конце 1927 г. в Харькове прибыла группа высокопоставленных чиновников из Турции для обмена мнениями о развитии экономических и культурных взаимоотношений. На совместном заседании с представителями Украинско-Восточной торговой палаты было принято решение об обмене делегациями ученых для работы в архивах над документами по истории турецко-украинских отношений. Вскоре вопрос был решен положительно на всех уровнях, методология исследования была разработана В. В. Дубровским, статья которого «Про вивчення взаємин України та Туреччини у 2-й половині XVII ст.» была принята к публикации в Записках Стамбульського университета, а в Украине была напечатана в пятом номере журнала «Східний світ».

Украинская делегация в составе А. Гладстера, А. Сухова (Одесса), В. Зуммера и П. Тычины прибыла в Стамбул 2 ноября 1928 г. и пребывала в Турции до 7 января. Перед ней были поставлены т. н. «общественные» задания: установить научные и культурные связи, подготовить почву для тесного сотрудничества ученых и литераторов, собрать материалы для исследования современной жизни Турции.

А. Гладстер должен был изучать историю революционной борьбы и государственное строительство, правовые аспекты. Перед Суховым стояли задачи исследовать экономические вопросы сельского хозяйства, индустрии, транспорта. Тычина собирал материалы для антологии новой турецкой поэзии, знакомился с широкими литературными кругами; речь шла также об организации переводов художественных произведений с турецкого языка на украинский и наоборот.

Делегаты не были пассивными наблюдателями, они читали лекции, проводили встречи, консультации. Так, В. М. Зуммер читал лекцию «Искусство турецких народов», иллюстрируя её большим количеством снимков памятников искусства народов Средней Азии, Поволжья, Азербайджана, Крыма. Слушатели были поражены, т. к. оказалось, что искусство тюркских народов Советского Союза было совершенно неизвестно в Турции. В свою очередь, Зуммер, который объездил за время командировки Стамбул, Анкару, Конию, Смирну, Бурсу, задумал написать обобщающий труд «Turgısca».

Делегация возвратилась в Украину, имея договоренность с турецкой стороной о создании двух специальных комиссий для изучения истории украинско-турецких отношений – украинской и турецкой, которые будут работать с архивными материалами обеих стран. Это известие было встречено на родине всеобщим воодушевлением.

Организационные заседания комиссии состоялись 4 и 5 ноября 1929 г., когда проходил Второй востоковедческий съезд. В её состав, кроме названных выше членов делегации, вошли В. В. Дубровский, Н. В. Горбань, И. В. Моргилевский, Ф. Е. Итрунь и др., турецкую сторону представлял Кепрюлю за де Фуадбей. Все участники были преисполнены радужных надежд относительно перспектив дальнейшей деятельности.

Сам съезд был торжественным и даже помпезным, а по своему значению всесоюзным, поскольку его участниками были представители научных

учреждений всего Союза и члены правительства. По оценкам современников, Украина продемонстрировала не только большие успехи, но и высокий потенциал дальнейших ориенталистических исследований.

Как ни парадоксально, постановлением этого же съезда ВУНАВ была закрыта, как организация, буржуазная, идеологически враждебная советской власти и т. п. Политика партии, направленная на вытеснение «старой» и создание новой «пролетарской» науки, проводилась и в союзных центрах. Итак, вместо ВУНАВ должна была быть создана новая ассоциация воинствующих востоковедов-марксистов.

В то же самое время с января 1930 г. начал свою деятельность Украинский научно-исследовательский институт востоковедения (УНИИВ). Предполагалось, что Институт продолжит традицию ориенталистических исследований, но уже не как общественная организация, объединяющая ученых по интересам, а как государственное учреждение, которое целенаправленно разрабатывает тематику, определённую государственным заказом, силами постоянного штатного коллектива. В обосновании указывалось, что Институт опирается на достижения ВУНАВ и использует её кадры; в задачи нового учреждения входит подготовка кадров для научно-исследовательской и педагогической работы, обслуживание партийных и государственных органов, исследование широкого спектра проблем восточной культуры, литературы, искусства.

Институт имел 4 отдела: 1. Социально-экономический с секциями Ближнего, Среднего и Дальнего Востока; 2. Исторический – с секциями тюркской, арабской, дальневосточной, Ирана и Индии; 3. Лингвистично-литературный с секциями: тюркско-иранской, индийской, семитской, китайско-японской, монголо-маньчжурской; 4. Отдел материальной культуры с такими же секциями. Вся организационную и подготовительную работу проделал А. И. Гладстерн, он же и был назначен заместителем директора, а возглавил Институт заместитель наркома образования А. А. Полоцкий. В первое время в штат Института входили ведущие ученые И. Г. Риттер, А. П. Ковалевский, В. Б. Дубровский, Н. В. Горбань, Д. И. Гордеев, а также востоковеды из Киева и Одессы. В Институт в полном составе перешла Комиссия для изучения истории украинско-турецких отношений, которая оперативно развернула работу. Уже на первых заседаниях читали доклады Н. В. Горбань («До історії козаччини у Туреччині XIX ст.», «Гетьман Суховій»), В. В. Дубровский («Посольство Мазепи до Туреччини», «Історія взаємовідносин України й Криму»), А. П. Ковалевский («Старовинні тюрко-українські засоби водного транспорту»), Ф. Е. Итрунь («Ногайці у колоніальній політиці царату») и др.

В. М. Зуммер справедливо предполагал, что в составе Института будет организовано подразделение, которое будет заниматься вопросами восточного искусства, и даже разработал проект экспедиций для изучения памятников искусства Средней Азии, а также детальный курс истории искусства ислама, который был первым шагом к созданию задуманной им фундаментальной

истории искусств народов Востока. Согласно его концепции искусство ислама должно рассматривать как аналог искусства христианского Востока – византийского. Их объединяет общее происхождение: и то, и другое является проявлением реакции стран с традициями Древнего Востока на влияние греко-римской культуры. Их общность исходит из общности начальных элементов.

Однако надежды профессора не осуществились. В действительности всё произошло иначе. Создание Института совпало по времени с пиком реформаторской деятельности наркоматовских чиновников: объединялись и разъединялись различные учреждения, создавались новые, перетасовывались кадры. В том же 1930 г. на базе Научно-исследовательской кафедры истории украинской культуры, которой руководил Д. И. Багалий, был создан Институт истории украинской культуры им. Акад. Багалия. Одновременно возник Институт материальной культуры, а вскоре они были слиты в один Научно-исследовательский институт материальной культуры – в нём-то волей бюрократических властей и нашел место отдел искусствоведения с секцией социологии искусства, украинского искусства, русского искусства, искусства Византии и Кавказа, западного и доисторического искусства. Отдел и Византийско-Кавказскую секцию возглавил Д. П. Гордеев, а секцию мусульманского Востока – В. М. Зуммер. Несколько позже с изменением структуры Института секция преобразована в сектор художественного производства.

В начале 1929 г. Д. И. Гордеев и В. М. Зуммер выступили инициаторами организации при Всеукраинском археологическом комитете (ВУАК) Кавказской комиссии, а вскоре другая инициативная группа предложила проект основания Украинского общества исследователей Крыма и Кавказа, которое считало своей задачей всестороннее изучение региона и содействие его культурному и экономическому развитию. В кратчайшее время Общество подготовило сборник научных трудов «*Arts Caucasia*».

В Украинском научно-исследовательском институте востоковедения придавалось большое значение изучению восточных языков; в нём развернула деятельность т. н. «Мовна комісія», в основном, благодаря энергии ее председателя А. П. Ковалевского, который разработал «Положение об основных требованиях на коллоквиумах к кандидатам в аспиранты», предполагавшее знание общей истории, чтение реферата по истории соответствующей восточной страны, её экономики и географии, а также знание одного европейского и одного восточного языка.

В мае 1930 г. упомянутые выше курсы восточных языков ВУНАВ были реорганизованы в Вечерний техникум востоковедения и восточных языков с трехлетним сроком обучения. Его организатором и директором стал А. И. Даниленко, аспирант турецкой группы, а затем научный сотрудник Института. Техникум имел турецкий, персидский и японский отделы и работал в тесной взаимосвязи с Институтом. Преподавателям поручалось написание учебников, велась подготовка крымско-татарско-русского словаря, некоторых грамматик.

«Мовна комісія» осуществляла и научные разработки, например, выработывала правила правописания восточных слов, географических названий, исторических имён в украинском языке. Совместно с УРЕ велась подготовка словарей. Грузинско-армяно-азербайджанско-украинские словари были переданы в печать, но так и не вышли. Проблемы восточных языков были на повестке дня и в Харьковском филиале академического Института языкознания (ХФИЯ), основанного в 1930 г., руководил которым П. Г. Риттер, а инициатором многих проектов выступал А. П. Ковалевский.

С сентября 1931 г. Институт изменил название: теперь он назывался Украинский научно-исследовательский институт Ближнего Востока (УНИИБВ), его основными секторами стали турецкий и персидский, а приоритетными направлениями – экономика и политика, и с течением времени политическая составляющая усиливалась. Ученые старой школы из Института вытеснялись, а на их место приходили партийные ставленники. Достаточно вспомнить, что в штат и в аспирантуру могли попасть лица, имеющие не менее 3 лет партийного стажа.

Большая часть инициатив украинских востоковедов не были воплощены в жизнь по объективным причинам. Годы 1929 и начало 30-х были временем тяжелых испытаний для страны: трагедии сплошной коллективизации, обнищание населения, тяжелейший голод, массовые преследования украинской интеллигенции по политическим мотивам, процесс СБУ в марте 1930 г., наконец, помпезные академические выборы, на которых впервые академиками избирались партийные функционеры – далеко не полный перечень дестабилизирующих факторов того времени.

В УНИИБВ на протяжении 1931 г. выработывались планы семинаров, а научная тематика приводилась в соответствии с идеологическими установками партии. Постепенно исчезали темы, посвященные искусству, лингвистике и т. д., всё меньшее значение придавалось изучению восточных языков. Но настоящий погром начался после появления в журнале «Пролетарская революция» письма И. В. Сталина по поводу статьи Слуцкого об эволюции политических взглядов В. И. Ленина, построенная на материале эпистолярного наследия вождя. Сущность письма сводилась к утверждению, что никакие документы, факты и т. п. не являются материалом для исследования, а могут использоваться в науке только в рамках официальных партийных установок. В соответствии с практикой тех лет письму был придан статус методологического документа; он был разослан во все учреждения для обязательной «проработки» и соответствующих выводов. За этим последовала волна поисков идеологических врагов во всех слоях общества, начиная от высокопоставленных наркоматовских служащих, вузовской профессуры до студентов, интеллигенции, вылившаяся в массовые чистки и репрессии. Был разгромлен Наркомпрос, арестован директор УНИИБВ Полоцкий и др. А. Н. Гладстерн, который уже в середине 1931 г. подвергался травле со стороны аспирантов-партийцев, вынужден был покинуть Украину; директором

Института некоторое время был М. П. Любченко – брат известного деятеля П. П. Любченко.

Летом 1932 г. Институт ещё разрабатывал установленную ранее тематику, в частности, продолжалась в фондах Укрцентрархива обработка турецко-татарских документов архива Коша Сечи Запорожской для издания. Однако уже в этот период финансовые дела Института согласовывались в ВУАМЛИН.

Всеукраинская ассоциация марксо-ленинских институций (ВУАМЛИН) возникла летом 1931 г. в результате реорганизации Украинского института марксизма-ленинизма. Предполагалось, что эта новая организация, подчинённая непосредственно ВУЦИК, будет играть руководящую роль в решении проблем идеологии и станет альтернативой Академии наук, которая после процесса СБУ считалась центром буржуазной науки и логовом контрреволюции. В составе ВУАМЛИН имелись институты философии и естествознания, экономики, истории, советского строительства и права, кафедры национального вопроса и литературоведения, научные общества. Возник вопрос и о переподчинении ВУАМЛИН Института Ближнего Востока, что и произошло в сентябре 1932 г. Возглавил Институт Л. Е. Величко.

Л. Е. Величко (1879 – 1937), журналист по профессии, партиец с большим стажем, имел незаконченное высшее образование и много лет пребывал на дипломатической работе, в частности, в 1924 – 1926 гг. был в Турции советником советского полпредства, с 1926 г. работал в РАТАУ, имел широкий круг знакомств во многих консульствах. Научной работой не занимался; после создания ВУНАВ входил в состав её президиума.

Пребывание в составе ВУАМЛИН, непосредственно подчиненной ЦК КП(б)У требовало изменения всей тематики института, потому в первую очередь пересматривались и переутверждались семинарские занятия по диамату, экономике, теории империализма. Подготовка специалистов по этим дисциплинам имела целью посылать их в университеты для руководства специальными курсами, такими как, напр., ленинская теория национально-колониальных революций, Ленин и Сталин о национальном вопросе и т. п. Постепенно утрачивались связи с востоковедческой конкретикой, а в конечном итоге исчезал и научный подход к исследованиям. Становилось очевидно, что ориенталистика в Украине не имеет перспективы.

Отчаянные попытки спасти научное направление предпринимал А. П. Ковалевский. В эти годы он уже не был штатным сотрудником Института, а только консультантом, но не терял надежды создать там арабский сектор, а работая в филиале академического Института языкознания, он задумал организовать в составе сектора литературных языков группу финно-тюрко-кавказских литературных языков и даже разработал её программу, в которую входило создание словарей, учебников, разработка специальных языковедческих тем; пытался, наконец, организовать специальный отдел восточных языков, но развернуть работу так и не успел.

Наступивший 1933 год принёс новую волну политических репрессий, связанных с т. н. процессом Украинской военной организации (УВО), «гнезда» которой искали в ВУАМЛИН и ВУАН. На июньском пленуме ЦК КП(б)У стоял вопрос об извращениях в национальной политике, а в качестве обвиняемых были покойный Скрипник и Наркомпрос в целом. Вскоре начались аресты.

Были арестованы почти все члены Комиссии для изучения украинско-турецких исторических взаимоотношений – В. В. Дубровский, Н. В. Горбань, и др., группа искусствоведов-ориенталистов – Н. В. Зуммер, Д. П. Гордеев, Е. А. Никольская, К. Я. Берладина, отстранён от заведования ХФИЯ П. Г. Риттер, уволена с работы М. И. Вязьмитина. В таких условиях нечего было и думать об издании готовых уже сборников «Ars Caucasica», «Сходознавство» № 2, монографии Зуммера «Turcsica».

В течение 2-й половины года перестал существовать Институт истории культуры, закрыт Техникум восточных языков, а его директор А. И. Даниленко репрессирован, а в начале декабря Украинский научно-исследовательский институт Ближнего Востока был преобразен в сектор в составе Аграрно-экономического института. Сектор существовал некоторое время под руководством Величко, а его сотрудники и аспиранты, избежавшие ареста в 1933 г., постепенно уезжали или искали новые места работы.

Печальным итогом года была полная ликвидация востоковедческих учреждений не только в Харькове, но и во всей республике, включая академическую кафедру А. Е. Крымского и её комиссии, работавшие в Киеве. Окончательная точка в вопросе востоковедческих исследований в Украине была поставлена в последующие годы, когда теперь уже физически уничтожались специалисты, некогда имевшие отношение к изучению Востока.

Фёдор Иванович Шмит был арестован в Ленинграде в 1933 г., одним из обвинений была связь с несуществующей организацией, якобы готовившей вооруженное восстание с целью отторжения Украины от Советского Союза. После мытарств по тюрьмам расстрелян в 1937 г.

По этому же обвинению был арестован в Киеве Дмитрий Петрович Гордеев, который после освобождения из лагерей жил и работал в Грузии, но почти не печатался. Его коллега Всеволод Михайлович Зуммер, также арестованный в 1933 после окончания срока был сослан, работал в Среднеазиатском университете (Ташкент), организовал там кафедру искусствоведения, но в 1949 г. после выхода в свет постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам был обвинён в космополитизме. После долгих поисков работы в начале 50-х получил разрешение вернуться в Украину, но не имел права жить в Киеве, поэтому поселился в г. Остер, где и провёл последние годы жизни.

Василий Васильевич Дубровский был арестован по обвинению в украинском национализме. Возвратившись из лагерей, не имел права жить в Харькове, учительствовал в школах Полтавщины. Во время войны эмигрировал на Запад, где продолжал научную и публицистическую деятельность. Николай Васильевич Горбань был сослан в Иркутскую область, его дальнейшая судьба неизвестна.



Андрей Петрович Ковалевский, оставшись без работы после закрытия институтов, в 1934 году уехал в Ленинград, где работал под руководством И. Ю. Крачковского в Арабском кабинете Института востоковедения АН СССР, но репрессии настигли его и здесь: в 1938 он был арестован, но благодаря хлопотам Крачковского смог, оставаясь заключённым, продолжить работу над переводом и комментариями арабского памятника X века «Путешествие Ибн Фадлана на Волгу». Этот труд поставил имя Ковалевского в ряд ведущих арабистов мира. В 1945 г. вернулся в Харьков, в 1951 г. защитил докторскую диссертацию и до конца жизни был профессором Харьковского университета.

Александр Николаевич Гладстern арестован следственными органами в Москве в 1937 г., когда он работал во Всесоюзной академии внешней торговли, обвинён в принадлежности к троцкистской контрреволюционной организации и в том же году расстрелян.

Лев Евсеевич (Исаевич) Величко в 1937 г. возглавлял Украинское общество культурных связей с заграницей, был арестован как агент иностранной разведки и расстрелян.

Такою судьбу разделили многие научные работники, аспиранты и просто сотрудники востоковедных учреждений; среди них были учёные, оставившие заметный след в науке, организаторы науки, наконец, партийные функционеры. Здесь названы лишь немногие из них, чья деятельность была связана с Харьковом. В других центрах республики – в Киеве и в Одессе, где функционировали филиалы ВУНАВ и имелись энергичные деятели и свои подвижники, потери были не менее велики.

В послевоенный период понадобился не один десяток лет и усилия не одного поколения учёных, наконец, приобретение Украиной статуса независимого государства для того, чтобы возродился ориентализм как научное направление, как необходимая часть украиноведения, его органическая составляющая.

## МИСТЕЦТВО ТА КУЛЬТУРА СХОДУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СХОДОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В УКРАЇНІ: ХАРКІВСЬКА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ГЕНЕРАЦІЯ

Попов Д. М.

**Анотація.** В статті розглядається мистецтвознавчий аспект сходознавчих досліджень у Харкові в 1990 – 2000-х рр.

**Ключові слова:** мистецтвознавство, методологія, Харків, сходознавство.

**Аннотація.** Попов Д. М. *Искусство и культура Востока в контексте современных востоковедческих исследований в Украине: харьковская генерация искусствоведов.* В статье рассмотрен искусствоведческий аспект современных ориенталистских исследований в Харькове в 1990 – 2000-е гг.

**Ключевые слова:** искусствоведение, методология, Харьков, востоковедение.

**Annotation.** Popov D. *Art and culture of the East in the context of modern orient studies in Ukraine: Kharkov art historian generation.* In the article is reviewed the art history and criticism of Orient studies in Kharkov at 1990 – 2000.

**Key words:** Art-studies, methodology, orientalism, Kharkiv.

**Постановка проблеми.** Проблема інтерпретації культурної та зображальної семантики в структурі пластичної форми витворів мистецтва Сходу, наявність певних стилістичних ознак, які поєднуються у типологічні класи, стильові системи та своєрідні за школою виконання групи, – завжди виступають центральною темою усієї багатосторонньої наукової та педагогічної діяльності представників харківської мистецтвознавчої генерації сходознавців; генерації, яка оновленою та відродженою постала наприкінці 1990 – 2000-х рр. як самостійна та досить потужна ланка національного мистецтвознавства, з примхливою мозаїкою академічних, освітянських та виставкових заходів, спрямованих на розвиток сходознавчих досліджень в сучасній Україні.

Однак не тільки це становить актуальність запропонованої розвідки.

Коло мистецтвознавчих проблем, що розв'язувалися у межах сходознавчих досліджень в Україні у 20-30 рр. ХХ ст. та розв'язуються зараз, становить єдине та органічне ціле, яке в своєму інтенсивному розвитку, спираючись на загальну сходознавчу методологію, намагається розкривати найсуттєвіші проблеми сучасної гуманітаристики. Поєднуючи в своїй науковій діяльності дослідження витоків харківської сходознавчої школи та її плідної діяльності в 20-30-ті рр. у межах загальнодержавних та освітянських інституцій, зокрема у межах харківського ВУНАСу, з аналізом сучасних сходознавчих мистецтвознавчих досліджень представників харківської генерації, ми намагаємось показати, що дух єдиної культурної та наукової традиції, яка існувала у Харкові та відроджується сьогодні, існувала, попри усілякі ідеологічні перешкоди, тиск тоталітарної системи, трудної академічної інституалізації та таке інше, є неперервною, хоча б у самому своєму ядрі, у своєму спрямуванні; і що розвиток сучасних сходознавчих досліджень харківських мистецтвознавців обумовлено саме наявністю сталої наукової традиції, яка плідно та продуктивно огортає та огранює сучасні наукові спрямування. Слід зазначити, що необхідність аналізу сучасного стану сходознавчих досліджень обумовлена не тільки потребою з'ясувати характер та напрямок цих досліджень, а й встановити ті методологічні принципи та засади творчого наукового пошуку, які пов'язані з попередньою, досліджуваною нами традицією. Тому, здається, постановка цього питання є дуже цікавою та необхідною. Крім того, сьогоднішній час, коли на хвилі постмодерністської реконструкції гуманітарна наука все більше й більше позбавляється своїх власних дисциплінарних кордонів, перетворюючись на конгломерат загальних антропологічних досліджень, найактуальнішою потребою є потреба встановити зміст та спрямованість таких, начебто консервативних гуманітарних галузей, як мистецтвознавство та сходознавство, їх сьогоднішню епістемологію та спрогнозувати подальші перспективи. Ситуація, накреслена нами, ускладнюється ще й тим, що зараз в науці не існує систематизованого огляду стану сучасних сходознавчих досліджень в сходознавчому мистецтвознавстві України, тим більше, – його харківської філії. У вітчизняній мистецтвознавчій спадщині існує дуже обмежена кількість робіт, в яких простежується та осмислюється сучасний стан

наукової розробки сходознавчих проблем, зокрема в роботах представників харківської школи. Тому вважаємо, що наявність такої розвідки є конче потрібною та й актуальною.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Як відомо, методологічні проблеми та споглядання за внутрішньо науковою рефлексією не завжди в пошані у постпозитивістськи налаштованій гуманітарній науці. Не так, на щастя, склалося в сучасному мистецтвознавстві. Поруч з розвитком занедбаної за часів тоталітаризму проблематики, наприклад, цілої низки авангардознавчих питань, поруч зі зверненням до величезної верстви представників художнього процесу в Україні, що відбувався протягом 20-30-х та 80-90-х рр. ХХ ст., поруч з дослідженням найсучасніших форм образотворчості, вітчизняна мистецтвознавча школа активно звертається до внутрішньо наукової рефлексії та вивчає процеси становлення та розвитку мистецтвознавчої освіти, науки та принципів виставкової діяльності. Зазвичай такі дослідження прислужуються на пошану певної наукової або освітянської установи, а якщо дивитися у корінь речей, то на пошану власного наукового розвитку. В Україні існує ціла низка мистецтвознавчих досліджень означеної якості. Перш за все треба звернути увагу на роботи таких дослідників, як Л. Соколюк, І. Удріс, О. Роготченко, О. Голубець, М. Криволапов, В. Сидоренко, Є. Котляр, Г. Скляренко, О. Петрова, О. Лагутенко, В. Личковах та інших. Торкаючись широкого кола саме мистецтвознавчих питань, вони не приховують ані власні методологічні засади й принципи мистецтвознавчої методології та спрямування, ані традиції вирішення тих чи інших питань представниками попередніх наукових традицій. Завжди відмічають стан й характер сучасної розробки мистецтвознавчих питань, торкаючись й деяких сходознавчих досліджень. Окремо присвячених харківській мистецтвознавчій школі робіт є дуже обмежена кількість. Здебільшого це роботи істориків та краєзнавців, серед яких треба назвати найпотужніші імена Е. Циганкової, С. Побожія, Л. Чувпило, Н. Малиновської. Історіографії та сучасному стану сходознавчих досліджень в Україні та харківському регіону значну увагу приділяють в наукових роботах та дисертаційних дослідженнях Є. Котляр, С. Рибалко, І. Тесленко, Ч. Овакі, однак розкриття його специфіки підпорядковано меті та завданням конкретної наукової роботи, тому цілісного нариса стану розробки сходознавчих досліджень в Харкові на сьогодні майже не існує. Безпосередньо стан сучасної арт-юдаїки (у межах сходознавства) постійно окреслюється в критичних та наукових розробках Є. Котляра, його нарисах сучасного художнього процесу, здійснених на шпальтах періодичних наукових та художньо-критичних видань разом з В. Сусак, окремих оглядах Б. Пінчевської.<sup>1</sup> З боку російських досліджень такий рефлексорний досвід представлено С. Чарним,<sup>2</sup> але останній, вимальовуючи нарис сучасної юдаїки у межах дослідження культури та історії Близького Сходу не залучає взагалі мистецтвознавство як окрему галузь гуманітарних досліджень. Тому слід констатувати недостатність робіт «рефлексорного» напрямку

та тих, що розкривають специфіку харківської сходознавчої генерації мистецтвознавчого спрямування.

Зрозуміло, що ми не намагаємося охопити увесь мистецтвознавчий доробок харківських сходознавців за образний час, для нас головним є намагання окреслити тенденції та визначити головні вузли проблем, навколо яких точаться мистецтвознавчі дискусії. Тому цей огляд має дещо стислий характер.

**Ціль нашої розвідки** – дослідити та викласти саме сучасний струмінь сходознавчих досліджень в Україні, в Харкові, в період з початку 90-х рр. по наш час. Тому **головним завданням чинної публікації** є визначення особливостей сучасного мистецтвознавчого підходу до культур та мистецтва Близького, Середнього та Далекого Сходу, що досліджуються представниками харківської мистецтвознавчої генерації.

**Виклад основного матеріалу.** Головну увагу харківських сходознавців від початку 90-х рр. ХХ ст. до сьогодні зосереджено на декількох ділянках мистецтвознавчого орієнталізму, головними з яких є японістика та юдаїка. В останні роки починаються дослідження значного конгломерату близькосхідної культури та багатьох районів Азії (дослідження О. Чекаля та інших). Можна зазначити, що, таким чином, мистецтвознавчо охоплений майже увесь Схід, однак у харківських досліджень є своя специфіка. По-перше, вони спираються на потужну мистецтвознавчу традицію, що була сформована за часи Ф. Шміта, П. Ріттера, О. Ковалівського, В. Зуммера та М. Вязьмітіної,<sup>3</sup> по-друге, вони спрямовані на демонстрацію тісного зв'язку орієнтальних мотивів, тем, сюжетів, образів з мистецтвом України та на розвиток характеру дослідження та експонування колекцій витворів мистецтва Сходу в художньому просторі нашої держави. Інший аспект – зв'язок цих досліджень з сучасною художньо-практичною діяльністю, бо й тут є ціла низка аспектів, які виокремлюють роботи харківських мистецтвознавців, що досліджують Схід, від будь-яких інших. Зосередимось на цьому більш уважніше, зорієнтувавши увагу на головних напрямках роботи.

**Арт-юдаїка, дослідження специфіки єврейського мистецтва.** Розвиток цього напрямку сходознавчих досліджень співпав з розвитком на початку дев'яностих загального інтересу до культури та мистецтва єврейського народу, зацікавленістю суспільства його релігійною та обрядовою символікою, загальним відродженням інтересу до національно-релігійних культурних об'єднань, що діяли на теренах України, та відродженням національних громад в країні, що було пов'язане з відродженням їх релігійного життя. А це вимагало звернення до витоків національної образотворчості, обґрунтування її теологічної спрямованості та визначення символічного та культурного змісту. Адже без цього всього унеможлилювався процес відтворення існувавших раніше релігійних архітектурних споруд, створення нових та утворення нового художньо-стилістичного та естетичного контексту, співзвучного теперішньому часу. Саме з практичних та промислово-дизайнерських напрямків почалося ретельне дослідження єврейського мистецтва. Сприяла

подальшому розвитку юдаїки в Харкові підтримка міжнародних інституцій та установ, що були пов'язані з єврейським релігійним життям. Головним представником народжуваної арт-юдаїки в Харкові, а згодом одним з провідних фахівців у цій галузі став художник-монументаліст за фахом, талановитий науковець, Євген Котляр. Відштовхуючись від практичних міркувань, дослідник поступово прийшов до вирішення суто теоретичних та естетичних завдань. Головними темами його зацікавленості, що унаочнюються значним науковим доробком, є символіка та архітектурна стилістика синагогального будівництва, декоративно-ужиткове обрядове єврейське мистецтво, зокрема мистецтво єврейської витинанки – мізраху, питання реституції та утворення цілісної та стилістично переконливої історії єврейського мистецтва та його дослідження на засадах комплексного та історичного підходу.<sup>4</sup> Зосередивши увагу переважно на дослідженні розмаїтих художніх архітектурних форм та форм єврейського народного мистецтва, Є. Котляр послідовно та комплексно вирішує питання аналізу єврейської образотворчості нового часу та сучасності. Наукове дослідження єврейської мистецької спадщини дослідник веде разом з вивченням історії та культури євреїв України, шукає міжкультурні та міжконфесійні зв'язки, що мають вилитися в співпадіння образотворчості та досліджує закономірності сучасного образотворчого процесу, пов'язаного з монументальним та станковим живописом, що втілює в своєму площинному просторі образи та символи зниклого та чарівного світу Штетла і сучасні сюжети єврейської спрямованості.<sup>5</sup> Цей шлях можна було б окреслити так: від образу та символу Храму до внутрішнього утаємниченого світу єврейського духу, що ховається у душі людини. Крім того, дослідник вивчає мистецтво нового часу, пошуки національної моделі єврейського мистецтва, які були розпочаті у теоретичних здобутках і деклараціях Бориса Шаца та його школи «Бецалель» в Єрусалимі з одного боку, а з іншого – у творчості митців Культур-Ліги, а також їхнього спадкоємця, харків'янина Павла Брозголя.<sup>6</sup> Поруч з теоретичними та просвітницькими роботами харківський сходознавець значну увагу приділяє теоретичній розробці та практичному втіленню засад українського інтер'єрного дизайну єврейських споруд та пошуку нових спроб творення простору єврейського громадського та релігійного середовища. Найбільш цікавими і репрезентуваними розвідками дослідника є комплексне дослідження сакральної та повсякденної єврейської архітектури, що представлено багатьма публікаціями, одна з яких впливає з досвіду накреслення цілісної картини розвитку, існування та перспектив подальшого життя єврейського мистецтва (здійснено разом з львівською дослідницею В. Сусак), яке міститься у виданих нещодавно фундаментальних «Нарисах з історії та культури євреїв України» (2005), підготовлених за участю київського Інституту юдаїки та відомого видавництва «Дух і літера», серія статей в московському часопису «Паралелі»,<sup>7</sup> ряді регіональних та міжнародних видань. Поруч з цим розгортається плідна виставкова та дизайнерська діяльність, спрямована на відтворення «образів зниклого світу» єврейського містечка та з'ясування закономірностей

єврейської образотворчості. Всебічне вивчається й феномен єврейського містечка – штетла, та його різноманітні втілення в мистецькі твори. Ця робота стає головним науковим напрямком дослідниці та талановитого художника Олени Котляр, яка зосереджує свою увагу на дослідженні живописної та графічної спадщини майстрів єврейського авангарду. Дещо у іншому боці, але цілком споріднено з вище згадуваними, розгортаються дослідження семантики абстрактного живопису у єврейському мистецтві Олега Коваля.<sup>8</sup> Спираючись на методологію сучасної лінгвосеміотики, лінгвостетики та культурології і мистецтвознавства, він досліджує семіотичні властивості єврейського художнього образотворчого твору, аналізує форми авангардової маніфестарності та зв'язок мови та мистецтва, слова та зображення.<sup>9</sup>

У силовому полі досліджень середньовічного японського мистецтва, зокрема гравюри укійо-е та форм традиційного японського костюму, вивчення та експонування найкращих зразків японської дрібної пластики, зброї, елементів оздоблення, які проводить керівник кафедри історії та теорії мистецтва ХДАДМ Світлана Рибалко,<sup>10</sup> розгортаються дослідження проблематики японського мистецтва та орієнталізму в формах української образотворчості. Протягом 2006 – 2008 рр. відбулися захисти дисертаційних досліджень, присвячених цим темам. Так, Ірина Тесленко, присвятивши свою роботу вивченню форм орієнталізму в українському образотворчому мистецтві першої третини ХХ ст., звернулася до тих художників, які перебували у руслі процесів сюжетного та пластичного сприйняття форм японської образотворчості, дослідила діяльність й творчість таких майстрів, як О. Архипенко, О. Богомазов, Д. Бурлюк, В. Максимович, А. Малевич, В. Меллер, В. Пальмов, М. Самокиш, О. Петрицький, В. Сідляр, І. Труш, О. Хвостенко-Хвостов та багато інших, не тільки простежила основні напрямки проникнення культурного впливу сходу на українських майстрів (він дослідниці здається головним чином непрямим, через країни Західної Європи та Росії), чинники культури, що сприяли просякненню орієнталістичною тематикою та мотивікою образів українських художніх творів, а й продемонструвала засади та прийоми засвоєння орієнталістичного матеріалу в системі українського станкового живопису.<sup>11</sup> Показавши процес, що йшов від цитації, через трансформацію та асиміляцію образів, мотивів та символів Сходу, І. Тесленко чітко виокремила та виявила стилістичні ознаки та формально-пластичні засоби введення східних мотивів та образотворчих властивостей в структуру художнього твору українських мистців, показавши й притаманну їм національну семантику, яка стала відкритою до застосування прийомів східної образотворчості в творах мистців Харкова та Києва. Важливість цього напрямку мистецтвознавчих досліджень очевидна, бо вона обумовлена необхідністю подальшої теоретичної розробки питань діалогу культур та пластичних форм, що відбувається в сучасному образотворчому мистецтві. Не є забутими й джерелознавчі дослідження. Ведеться значна робота по виявленню білих плям у цієї галузі. Наприклад, зміст та значення японського періоду у творчості Д. Бурлюка,

які спромоглася дослідити Чіеко Овакі,<sup>12</sup> учениця С. Рибалко та знавець специфіки японського художнього життя цих часів. Дослідження сучасного мистецтвознавця з Японії, яка набула ґрунтовну та всебічну мистецтвознавчу та культурологічну підготовку саме в Харкові, в ХДАДМ, показало, що, попри значний пласт досліджень творчості Д. Бурлюка, трактування та визначення значення японського періоду в його житті та творчості можливе лише на широкій джерельній базі, широкій обізнаності з японським авангардним мистецтвом тих часів, має ґрунтуватися на знанні історичного українського та російського авангарду і вміння підвести під емпіричний матеріал значну культурологічну та мистецтвознавчу методологічну базу.<sup>9</sup>

Цікаво, що поруч з традиційним формально-стилістичним аналізом, іконологічним методом та методами типології й порівняльного аналізу, харківські сходознавці не замикаються у суто фаховій парадигмі методів аналізу та інтерпретації творів мистецтва, а прагнуть міждисциплінарної інтроспекції, широких виходів у культурно-історичний контекст, демонструють знання мистецтва слова відповідних країн та їх мови, намагаються наблизити власні мистецтво значні пошуки до європейського рівню сучасного гуманітарного дослідження.

**Висновки.** Отже, нами було досліджено стан та характер мистецтвознавчих досліджень, які спираються на потужну наукову традицію,<sup>13-15</sup> представників харківської мистецтвознавчої генерації дослідників Сходу у контексті проблеми розвитку сходознавчих досліджень в Україні. Було опосередковано доведено, що мистецтвознавчі дослідження харків'ян, спрямовані на вивчення мистецтва Сходу розгортаються у тісному зв'язку з художніми процесами в Україні, ґрунтуються на розумінні історико-культурного контексту трансформації мотивів та образів Сходу в культурну та художню свідомість майстрів України; демонструють цілісне бачення процесу становлення та розвитку форм автентичного мистецтва Сходу та наближаються до європейського рівня відповідних мистецтвознавчих досліджень. Важливою є сама постановка питання про необхідність внутрішньої рефлексії над засадами та темами наукової роботи, що необхідно для встановлення необхідної парадигми досліджень. Звичайно, у стислому та есеєстичному вигляді неможливо було б розкрити цю тему повністю, ми намагалися лише виокремити вузлові постаті та проблеми, що їх цікавлять, тому завдання системної й цілісної картини сучасних сходознавчих досліджень постає перед нами як подальша **перспектива наших досліджень**, які також полягають у створенні цілісної картини сходознавчих досліджень в українському мистецтвознавстві першої третини ХХ століття та наших днів, зокрема в межах харківської мистецтвознавчої школи.

#### Примітки:

1. Котляр Є., Сусак В. Єврейське мистецтво: традиція й новий час / Є. Котляр, В. Сусак // Нариси з історії та культури євреїв України. – К.: Дух і літера, 2005. – С. 300-329.

2. Чарный С. Позднесоветская и постсоветская иудаика / С. Чарный // *Материалы 11 Ежегодной Международной Междисциплинарной конференции по иудаике.* – М.: Сэфер, ИСБ РАН, 2004. – С. 133-162.
3. Див. наше попереднє дослідження: Попов Д. М. Мистецтвознавство в системі сходознавчих досліджень 20-30-х рр. ХХ ст. в Україні: діяльність ВУНАС у Харкові / Д. М. Попов // *Вісник Харківської академії дизайна та мистецтв.* – 2007. – № 11. – С. 88-92;
4. Котляр Є., Сусак В. Єврейське мистецтво: традиція й новий час / Є. Котляр, В. Сусак // *Нариси з історії та культури євреїв України.* – К.: Дух і літера, 2005. – С. 300-329;
5. Котляр Є «Не сотвори себе кумира...» Антропоморфные образы в росписях синагог: натурные исследования украинских искусствоведов (первая треть ХХ века) / Є. Котляр // *Вісник Харківської академії дизайна та мистецтв.* – 2007. – № 3. – С. 55-70.
6. Котляр Е. Образ Храма в концепции «Фасад – Алтарь»: символично-декоративный ансамбль врат в синагогах Украины / Е. Котляр // *Материалы 7 Ежегодной Международной Междисциплинарной конференции по иудаике.* – М.: Сэфер, ИСБ РАН, 2000. – С. 288-303; Котляр Е., Котляр Е. Штетл в арт-иудаике Харькова ХХ – ХХІ вв. / Е. И Е. Котляр // *Истоки.* – Х.: Тарбут Лаам, 2003. – № 13 – С. 146-156. Kotlyar, E. Making of National Art: Boris Schatz in Bulgaria // *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art.* (Ed. Bracha Yaniv, Miriam Rajner, Ilia Rodov). – Ramat-Gan: Department of Jewish Art, Bar-Ilan University, 2007. – V.4. – P. 43-60.
7. Котляр Е. А. «Служите Господу во всем благолепии его святости...». Искусство в сакральном пространстве интерьеров синагог Украины / Е. А. Котляр // *Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах.* – М.: Дом еврейской книги, 2005. – № 6-7. – С. 504.
8. Коваль О. В. «Идеально другой», «Типовое еврейское» как *cosa mentale* лингвистической и живописной абстракции / О. В. Коваль // *Тирош. Труды по иудаике.* – М.: РГГУ, 2007. – № 8. – С. 130 – 142.
9. Коваль О. В. «Семантика глаза» и семантика «чистой пластической формы» в еврейском искусстве ХХ века: параллелизм ментальных и живописных представлений // *Материалы 13 Ежегодной Международной Междисциплинарной конференции по иудаике.* – М.: Сэфер, ИСБ РАН, 2007. – С. 49-64.
10. Рибалко С. Б. Красуні з веселих кварталів у мистецтві укійо-е / С. Рибалко // *Всесвіт.* – № 5-6. – 2002. – С. 160-170; Рибалко С. Б. Японський стрій доби Токугава в контексті розвитку живописних жанрів / С. Рибалко // *Вісник Харківської академії дизайна та мистецтв.* – 2006. – № 8. – С. 121-129; Рибалко С. Страна Амагерасу: нецке, кимано, аквапейзаж. – Х.: Колорит, 2006. – 100 с.
11. Тесленко І. Орієнталізм в українському образотворчому мистецтві першої третини ХХ ст. / І. Тесленко // *АКД. 17.00.05 – образотворче мистецтво.* – Х.: ХДАДМ, 2006. – 20 с.
12. Овакі Ч. Японський період в творчості Давида Бурлюка (1920-1922) / Ч. Овакі // *АКД. 17.00.05 – образотворче мистецтво.* – Х.: ХДАДМ, 2008. – 20 с.
13. Соколюк Л. Д. Харківський університет як мистецький осередок в Україні першої половини ХІХ ст. // *Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво.* 2005. № 5. – С. 12-18.
14. Побожій С. П. Нариси з історії мистецтвознавства на Слобожанщині. – Суми, 2002.
15. Циганкова Е. Сходознавчі установи в Україні: Радянський період. – К.: Критика, 2007. – С. 13, С. 156-157.



---

# SPATIUM MENTALE

---

## ЛИНГВОСЕМИОТИЧЕСКИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИ ВОСТОКОВЕДЧЕСКОГО ЭКФРАСИСА

Коваль О. В.

**Аннотация.** В статье рассматриваются семиотические, искусствоведческие, лингвистические и культурологические свойства востоковедческого экфрасиса как знаковой системы, отражающей роль языка в репрезентации форм искусства Востока и научного знания о нем.

**Ключевые слова:** экфрасис, иконизм, индексальность, язык и искусство, поэтика, С. Эйзенштейн, лингвоскопаж, дискурс, знаковая система, репрезентация знания, искусство и культура Востока.

**Анотація.** Коваль О. Лінгвoseміотичні, художні та культурологічні грані сходознавчого екфрасису. В статті досліджуються семіотичні, художні, лінгвістичні та культурологічні властивості сходознавчого екфрасису як знакової системи, що відбиває роль мови в репрезентації форм мистецтва Сходу та наукового мистецтвознавчого знання про нього.

**Ключові слова:** екфрасис, іконізм, індексальність, мова та мистецтво, поетика, С. Ейзенштейн, лінгвоскопаж, дискурс, знакова система, репрезентація знань, мистецтво та культура Сходу.

**Annotation.** Koval O. Arts, linguistic and culturological patterns of Orient Ekphrasis. The paper is devoted to the problem of Orient Ekphrasis space as one of the fragment of scientific knowledge concerting its particular parameters of its conceptualization: arts, linguistic and culturological.

**Key words:** Ekphrasis, iconicity, indexality, language and art, poetics, S. Eizenstein, langscaping, discourse, signs system, knowledge representation, arts and cultural of east arts.

**Постановка и актуальность проблемы.** Провокативность и острота занимающей нас проблемы, которую можно сформулировать как *роль креативных и культуротворческих ресурсов языка в объективации и репрезентации форм искусства*, в частности, искусства Ближнего и Дальнего Востока, еврейского искусства, связана с появлением в гуманитарной науке нового и продуктивного (лингвоэстетического и культурологического, концептного) вектора исследования «старой» проблематики «соотношения вербального и визуального», а еще точнее, – дискуссионного вопроса *соотношения форм естественного языка и механизмов порождения культурных смыслов средствами художественной изобразительности*.

Интерес к указанной проблеме вызван фокусировкой внимания исследователей на процессах семиотической трансмутации и гибридации, осуществляемой при поддержке широкого круга культурологических факторов. При этом совершенно невозможно пройти мимо ренессанса изучения национальных языковых и художественных картин мира, анализа соотношения в дискурсивной практике лингвистического и иконического символизма как культурного феномена, разворачивающегося сегодня на фоне

широкой волны «визуально-вербальной идеографичности» и «вербальной визуальности».<sup>1</sup>

На фоне названных обстоятельств более частная проблема *природы экфрасиса* (семиотической трансмутации, по Р. Якобсону, как частного вида семиотического абстрагирования, суть которого состоит в операции «перевода» невербальных знаков в вербальные) не только предстает как знаковое средоточие амбициозных перспектив искусствознания, культурологии и филологии в определении предмета собственных исследований, но и как возможность «замостить ров, разделяющий филологов, культурологов и историков искусства»,<sup>2</sup> воспринимающийся сегодня как очевидное эпистемологическое препятствие для развития на началах цельного знания гуманитаристики в целом. Если заострить формализм темы до своего предела, то он примет вид уравнения: «визуальная репрезентация: мир лингвоконцептуальных идей», или совсем уж в духе пропозитивной концептологии: *референт пластической формы N = f(лингвистический концепт формы N)*. Иными словами, в более широкой перспективе нас интересует **вопрос трансмутации внутренней пластической формы во внутреннюю языковую форму и обратно**, что и составляет собой сердцевину экфрасиса, ранее элемента древнегреческой риторики и поэтики, а сейчас уже семиотического действия, носящего по отношению к произведению искусства характер герменевтического инструмента, природа, функции и сфера действия которого остаются сегодня слабо изученными.

Все названное, как представляется, и очерчивает границы **актуальности** предложенной проблематики.

«Законы экфрасиса», в том числе и ориенталистского, есть не что иное, как правила иконически мотивированной дискурсивной линеаризации визуально воспринятого опыта, т. е. такой стратегии, которая переводит знаки «чистой визуальной ощутимости» в многоэтажную, иерархическую и культурно мотивированную семиотическую вербальную систему репрезентации искусствоведческого знания. Она построена на соположении знаков различной семиотической природы и подвержена людической стратегии смыслопроизводства, суть которой состоит в намеренной семиотизации знаков пластической и языковой природы, позволяющей проявить свойство изобразительности и возможности интермедиального контрапунктирования. При этом субъект экфрасиса не уклоняется от общеязыковой «тирании семантического» (К. Ажеж) и семиотической стратегии минимализации как свойства отображения культурных концептов в формах научного, в данном случае искусствоведческого и художественного сознания.

При восприятии и интерпретации экфрасиса (по замечанию В. Фещенко, его этимология значит не просто «говорить вне, за пределами чего-либо», но и буквально «вы-говаривать», «вы-сказывать»<sup>3</sup>) как факта интермедиальности, трансмедиальности и супермедиальности в языке искусства (Л. Геллер), его значение становится максимально прозрачным: экфрасис призван раскрыть

механизм образного смыслопроизводства, оставаясь при этом одновременно семиотическим языковым действием и инструментом отображения культурного смысла, оформленного средствами художественной, визуальной, изобразительности. Его задача состоит в необходимости удвоить концептуальные составляющие, заложенные в произведении искусства, прийти к концептной интерпретации художественного образа и ментального фрагмента культуры, который за ним стоит. В своем экстенсивном плане экфрасис ориентирован на «словную», линейную синтагматику языка, – в плане же интенсивном его конфигуративный формат «смотрит» на максимально абстрагируемые компоненты визуализированного смысла, концентрирующие одновременно и знания о средствах линейной упорядоченности, синтаксической иерархизации дискурса, и знания, соотносимые с концептосферой самого творчества, с природой творческого объекта как такового и его эстетической ценности, причем формат знания здесь имеет нелинейный, контрапунктный характер.

Необходимо оговорить еще одно обстоятельство: внутреннюю типологию экфрасиса. В самом общем виде она зиждется на разведении процедур трансмутации (перевод вербальных знаков в невербальные), трансмедиации (собственно экфрасис) и метамедиальности (автоэкфрасис и искусствоведческий экфрасис). Мы к этой схеме добавляем национальный компонент экфрасиса – ориенталистский (ближне- и дальневосточный), востоковедческий экфрасис и классический, «филостратовский», европейский экфрасис. Важным, между прочим, оказывается не само это деление, а то, что при множественности типов экфрасиса (явный, скрытый, интра- и интерсемиотический, виртуальный, вымышленный, манифестарно-авторский, литературный, искусствоведческий, ориенталистский, классический европейский) только авторский и искусствоведческий выступают как аналитический инструмент, настроенный на выявление семиотической и содержательной природы знаков художественной формы, и только эти два экфрасиса являют механизмы моделирования культурных универсалий, а не просто служат упражнением в риторической, филологической или эстетической обстановке<sup>4</sup>. Но главным, «актуальным», в случае ориенталистского экфрасиса остается то, что он, вопреки классическим экфрастическим формам, возвращает экфрасису статус не только инструмента привлечения внимания к определенному изображению и его последующего анализа, но и дает шанс признания экфрасиса и связанного с ним изображения как самоценного лингвистического факта. То есть он не только показывает, каким образом осуществляется синтез «ментального», «визуального» и «вербального», но и стремится обнажить общность между словесным построением и связанным с ним визуальным аналогом как общность автопоетичную и синтетичную по своей природе. И в названной постановке вопроса также просматривается **новизна нашего взгляда на экфрасис.**

*Ориенталистский, востоковедческий экфрасис*, оставаясь в семиотических границах классического экфрасиса, более других ориентирован на семиотическую

гибридизацию как процесс объективации разных форматов и типов знания и понимания таких когнитивно сложных и концептуально насыщенных областей, как сфера искусства Ближнего и Дальнего Востока и художественной иудаики. При общей для экфрасиса автореферентности, автопоэтичности и иконизации дискурсивного построения, востоковедческий экфрасис оказывается как бы произведением неон-фигуративной и квазифигуративной визуальной осязательности; он как бы сам стремится стать «двойником» визуально-графической и живописной идеограмматики, переводя в своем существовании чистую языковую форму в конкретно-референтный и вещно-предметный изобразительный ряд.

Именно такая точка зрения и приводится в настоящей статье.

Иными словами, в случае востоковедческого экфрасиса, синтетичного и амбивалентного, «буквенный» текст становится элементом неон-фигуративного и фигуративного ряда, индексального по своей семиотической природе. Преодолевая иконизм, индексальность здесь стремится к символизации. Если о классическом экфрасисе можно сказать, что это экфрасис, репрезентирующий «знания об этом» («я знаю об этом»), т. е. операционный и релятивный характер знания, то востоковедческий экфрасис формализует определенно референтный формат знания предмета рассуждения («я знаю это»).

Говоря неформально, европейский экфрасис есть «чистая визуальная осязательность, противопоставленная языковой дискурсии»; экфрасис ориенталистский есть предметная сущность, сплавленная с языковым явлением как формой ее объективации. Вот в такой **постановке вопроса** и состоит наш собственный взгляд на специфику востоковедческого экфрасиса.<sup>5</sup>

**Связь с научными программами и планами.** Предлагаемая статья отражает один из этапов исследовательской работы, осуществляемой согласно плану НИР кафедры истории и теории искусства ХГАДИ, а также этап работы над госбюджетной темой «Восток и Запад в художественном пространстве Украины: национальная традиция и инокультурный обмен» (утверждена решением Ученого совета ХГАДИ, прот. № 3 от 26.12.06., и Указом МОН Украины, прот. № 732 от 27. 10. 06., государственный регистрационный номер 0107U002132).

**Анализ последних исследований и публикаций.** Автор во многом оперирует принципами лингвoseмиотического и концептуального анализа феноменов искусства и культуры, представленного школой академика Ю. С. Степанова («исследование искусства со стороны языка и культуры»), группой «Логический анализ языка» Н. Д. Арутюновой, концептного анализа А. Вежицкой и Дж. Лакоффа, опирается на принципы семиотики искусства Э. Бенвениста, Р. Якобсона, Ю. Лекомцева. В плане анализа экфрасистического компонента культуры мы во многом следуем работам В. Топорова, Б. Успенского, В. Мейзерского, В. Подороги, Л. Геллера, Д. Йоффе, Е. Григорьевой, В. Фещенко. В искусствоведческом плане, затрагивающем проблему соотношения вербального и визуального, материал частично

представлен исследованиями М. Баксандалла, Н. Брайсена, Ю. Дамиша, Р. Ингардена, М. Алленова, Б. Бернштейна, А. Бертельса, С. Даниэля, Н. Дмитриевой, А. Раппопорта, О. Петровой, А. Шило, А. Якимовича, М. Ямпольского и др. Наибольшую близость нашей концепции соотношения лингвистического и иконического символизма и семиотической гибридации мы находим в работах Н. Злыдневой. Интересный материал содержится в работах харьковских исследователей Н. Сукаленко, Е. Котляра, С. Рыбалко, И. Тесленко, Ч. Оваки и ряда других исследователей, чьи усилия можно оценить как ценный вклад в становление интердисциплинарного подхода к изучению проблем соотношения пластики и текста в культуре XX – XXI вв.<sup>6</sup> Метаязык лингвоискусствознания мы стараемся построить сами.<sup>7</sup>

**Цель и задачи нашего этюда** – рассмотреть семиотические и культурологические грани востоковедческого экфрасиса в аспекте соотношения форм лингвистического и иконического символизма, показав при этом двойственную природу его как инструмента анализа и понимания искусства Востока, а также как механизм, порождающий особую (в плане культурной мотивировки) дискурсивную среду. Нас интересует, как искусствоведчески, семиотически и лингвистически работает механизм экфрасиса, когда он помещен в национально и культурно специфичную среду, в данном случае в культуру и искусство Востока.

**Основные результаты исследований.** Знаменательно, что корни интереса к экфрастической проблематике, как и сам характер размышления о закономерностях соотношения слова и изображения, восходят к опыту исторического авангарда. Поэтому наш разговор о спецификуме ориенталистского экфрасиса мы начнем с рассмотрения именно авангардистской традиции изучения его природы, вернее, опыта его манифестации в интермедиальной практике русского и украинского авангарда. Речь идет о вербализации художником своего визуально-пластического ощущения с целью дальнейшего его автоперевода в иную, в сравнении с поэзией и языком, семиотическую форму, например, форму киноязыка, основанного на монтажном принципе. И здесь фигура Эйзенштейна окажется выбранной совсем не случайно, т. к. именно он, наряду с Кандинским, стоит у истоков словесного теоретизирования о принципах изобразительного искусства, позднее перетекшего в своеобразную семиотику искусства, а также у истоков того нового подхода к изучению искусства, который оформился в 20-30 гг. на базе эстетики слова (Щерба, Ларин, Шпет, Винокур, Габричевский, Кандинский, Мукарежовский, Jakobson) и перерос в современные лингвоискусствознание и лингвоэстетику<sup>8</sup>. Сейчас уже ясно, что во многом именно из смелой стыковки искусствознания с языковедческими и антропологическими идеями произрастала продуктивная теория искусства С. Эйзенштейна<sup>9</sup>. Если спроецировать ход аналитической мысли Эйзенштейна на проблему ориенталистского экфрасиса, то ее порождающий, почти «машинно-творческий» эффект обнаружит себя именно в преломлении двух, типично

авангардистских и ориентально ориентированных техник: «следования кисти» (дзуйхицу) и паузации, удерживания пустоты в плоскостном пространстве (ёхаку), соединенные вместе и дающие характерный для японского искусства дух «кокую», – дух сопереживания и унисона. Поэтому неслучайным является наше обращение прежде всего к дальневосточной версии ориенталистского экфрасиса. За образец возьмем эйзенштейновский экфрасис гравюр Утамаро и Куниёси, Сэсю, представленный в таких характерно экфрастичных работах мастера, как «Чет и Нечет», «Раздвоение Единого», «Неравнодушная природа» и «Grundproblem». <sup>10</sup> В названных работах язык индивидуального эстетического опыта растворен в пространстве искусства Японии и Китая, но рассмотренных не самих по себе, а в контексте синтетичной интермедиальной проблематики: линейно-графическое искусство, высвеченное сквозь призму вербализации и реляционной абстракции. Интересно, что сам характер словесного построения текста, отличающийся у Эйзенштейна крайней сложностью, как бы вторичен, т.к. рожден после изъяснения посредством рисунков и геометрических диаграмм, поэтому такой тип экфрасиса наиболее привлекателен как образец двусторонней мутации и взаимоперевода.

Если в модели Кандинского, по мысли московского коллеги В. Фещенко, «все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым», <sup>11</sup> то модель Эйзенштейна скорее фрактально-бриколажна, хотя она и сохраняет свою однонаправленную иконическую векторность: необходимый образ при трансмутации, переводе абстрактной идеи в литературный (сценарий) и визуальный (кинофильм) текст рождается из столкновения изображений, подчиненных «неумолимой», «беспощадной» и «пронизывающе-вонзающейся» композиции. Основой образного порождения в таком случае является звукоизобразительный и словесный контрапункт. Выше мы отмечали, что контрапунктивность вообще свойственна экфрасису и искусствovedческому дискурсу как таковым. Вяч. Вс. Иванов связывает контрапунктность с правополушарной доминацией эйзенштейновского творчества, характерной, как показал В. Петров, вообще для художника рубежа эпох и столкновения стилевых направлений, во всяком случае, он типичен и для таких порубежных мастеров искусства, как Врубель, Моне, Мунк, Ван Гог, Гоген, Кузнецов, Ларионов, Лисицкий, Малевич, Сарьян. <sup>12</sup> Собственно, вполне ориенталистский и авангардный ряд, не говоря уже о том, что группа имен соотносится с опытом автоэкфрасиса, напрямую сплавливающего языковую форму с пластически-визуальной (Ван Гог, Гоген, Врубель).

Очень хорошо природу ориенталистского экфрасиса, с необходимостью и остротой зрительного ощущения выражающего ментальное и культурное через увиденную пластическую форму, передают слова самого Эйзенштейна: «Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что «обвожу рукой» как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной». <sup>13</sup> В этих словах, между прочим, содержится и вся контрапунктность эйзенштейновского ориентализма: доминанта

линии, силуэта и контура в сочетании с плоскостной паузой и строгим композиционным решением, цель которого выразить действие, событие, динамику внутреннего состояния. Таким образом, телесная иконизация дискурса в экфрасисе у Эйзенштейна явлена с исчерпывающей полнотой.

По мысли авангардного теоретика кино, экфрастическое повествование есть монтаж, претворяющий абстрактную идею в предметный образ, подобно тому, как глагол китайского языка рождается из столкновения двух результатов, начального и конечного, и вся глагольная сериация отвечает особому ходу ассоциирования, характерного не только для языков Востока, китайского и японского, но и для всего искусства дальневосточного региона. Этот ход пронизательно подметил А. Холодович: «...множество конкретное противопоставлено множеству дискретному..., в силу чего как бы индивидуализируется и представляется нам множество в образе единицы».<sup>14</sup> В языковом пределе мы имеем единство части и целого в образе имени, в плане изобразительном – это линия, поглощенная всей цельностью композиционного построения пластической формы.

Последнее замечание: взгляд на экфрасис как семиотическое действие, направленное на «предельную минимализацию»,<sup>15</sup> содержится уже в ранних работах С. Эйзенштейна. И там она у него, конечно же, как и у прочих теоретиков авангарда, например, Кандинского, Матюшина, Друскина и др., есть «чистая ощутимость» и «способ размышления об искусстве», только у Эйзенштейна, переводящего проблему на метауровень языкового формализма, в отличие от художников и поэтов авангарда, это не столько «гул», или «нечто, «простое, как мычание», а – «биение» и «ритмический повтор», «резонанс» и «чистая ощутимость»: в контексте обсуждения метода обертонного монтажа художник отмечает, что «для музыкального обертон (биения), собственно, уже не годится термин: *«слышу»*. А для зрительного – *«вижу»*. Для обоих выступает новая однородная формула: *«ощущаю»*.<sup>16</sup>

Итак, рассмотрим теперь некоторые образцы ориенталистского экфрасиса С. Эйзенштейна, гипостазируя их до обобщенного типа экфрасиса как такового.

Принципы экфрасиса Эйзенштейн заимствует из китайской и японской эстетики, в которой принцип двоичных противопоставлений, принцип чета и нечета, положенный в начало экфрасиса, распространяется и на обоснование принципов нового визуального языка кинематографа. Обращаясь к анализу триптиха Утамаро, Эйзенштейн определяет кардинальный принцип сочетания четных элементов с нечетными, отвечающий мифопоэтическим истокам восточного эстетического сознания, но преобразуемый в морфологию произведения пластического искусства в самом узком смысле. Но ограничиться констатацией связи строения одной знаковой системы с обуславливающей ее бивалентной межполушарной асимметрией такой экфрасис не может, он стремится иконически проникнуть в самую сердцевину структуры изобразительного целого, желая воспроизвести сам процесс создания образа

и избежать односторонность логического подхода в его интерпретации. Этот экфрасис строится на внелогической целостной картине знания и сопоставлении эталонов национально-культурной символики, своеобразной квинтэссенции мира Дальнего Востока.

Н. И. Сукаленко называет этот мир «акварельно-нежным и зашифрованно сдержанным», целиком пропитанным аллегоризмом и природно-антропным параллелизмом, невозможным без специального комментария для инокультурного субъекта.<sup>17</sup> Экфрасис и выполняет частично роль ключа к дешифровке образов искусства и его специального комментария.

Надо сказать, что свой экфрасис Эйзенштейн строит на общелингвистической и семиотической основе, играя метаформами языка как иерархизированной системы особого рода. Предваряя описания триптиха Утамаро, он показывает тот «определенный набор норм», которыми оперируют язык как система, китайский и японский языки, в частности, – общий, по мнению теоретика, семиотический принцип восточного искусства как такового, принцип намека и маркирования не проясненного смутного телесного ощущения: «ему важнее передать общее комплексное ощущение, сопутствующее определенным словам и звукосочетаниям, нежели отчеканить мысль, которую он берется высказать».<sup>18</sup> Реконструкция восточного вербального мышления перелagается на клавиш чистоты визуальности, основу строя которого составляют ключевые метафоры формы и образного решения искусства Востока, близкого каллиграмматизму Малларме, азбуквальности Джойса и текучести графического стиля венского Сецессиона. В прицеле экфрасиса – композиция как выражение «сложной и изысканной вязи плетения отдельных элементов композиции по принципу чета и нечета».<sup>19</sup> Примечательно, что подстилающей линией эйзенштейновского экфрасиса выступает музыкально-зрительная синестезия, отчего композиция листов Утамаро «звучит такой необычайной внутренней музыкой».<sup>20</sup> Свой экфрастический анализ Эйзенштейн предваряет чистым экфрасисом Эдмона Гонкура («типично гонкуровское элегантно описание»)<sup>21</sup> в котором референциально-предметная и регулятивно-формальная стороны, как и ориентация на метаязыковую абстракцию, взаимно согласованы между собой, не говоря уже об иконической и индексальной природе строения дискурса:

«Но, *пожалуй*, среди *триптихов* (Утамаро) самый *изысканный*, самый *редкий* – **это тот**, что изображает «ныряльщиц», искательниц *аваби* – съедобных *раковин* (подобие *устриц*). **Этот** *тройной эстамп* с наибольшей *наглядностью* нам *показывает* обнаженное *тело женщины* таким, каким его понимает художник Японии. Это *женский «акт»*, выполненный с абсолютным знанием анатомии, но акт *упрощенный, приведенный к одним массам, представленный без деталей*: женские фигуры своею *вытянутостью* слегка «манекенизированы» и вызваны к жизни почти *каллиграфической линией* (...) Эти *большие, эти удивительные* женские фигуры с *белым телом и жесткой черной растрепанной шевелюрой*, с *кусками красного* вокруг бедер, в этих *зеленоватых пейзажах* – несомненно, образы *очень крупного стиля* и *особого обаяния*, которое *захватывает, поражает, удивляет*» (здесь и далее курсив мой – О.К.).<sup>22</sup>



Здесь хорошо видно, как происходит языковое и семиотическое абстрагирование в экфрасическом наименовании референциальных и пластических категорий и как дискурс воспроизводит не только телесный опыт восприятия изобразительной формы, но и фигуративно-каллиграмматический характер ее создания и прочтения: весь экфрасис как бы воспроизводит характер непрерывного линейного развертывания композиции, как бы следуя кисти Утамаро и желая, чтобы к концу фразы след от нее остался не шире трех волосков. Происходит тоже, что отмечено применительно к Кандинскому В. Фещенко: внутренняя языковая форма трансмутируется во внутреннюю пластическую форму (кардинальный закон экфрасиса – sic!). Происходит как бы непосредственное, перформативное конструирование и осуществление ментального и словесного образа в параллель к живописному. Отсюда повышенная индексальность содержания экфрасиса и устойчивая иконичность его языковой формы.

Почему Эйзенштейн предварил свой этюд гонкуровским экфрасисом? Да потому что ему необходимо остановится не столько на «скромном», «неизысканном геометрическом костяке» триптиха, сколько на сложной системе «внутренних перезвонов мотивов» эстампов Утамаро. Лучшим способом раскрыть эту систему явится все тот же ритмический и структурный повтор, лежащий в основе всей поэтики Эйзенштейна. Тут он присутствует на уровне простого перечисления наибольшего количества встречаемых «случаев», бинарных противопоставлений референтно-пластических элементов композиционного целого. Разбор триптиха осуществляется в соответствии с принципами организации естественного языка: структурность, иерархичность, дискретность, симметрия, бинарность, различимость, цельноформленность, образность. Элементы различения: композиция, синтаксис графической вязи, масса, фигура, лицо, рука, атрибуты, цвет, тон, линия. Зона различения – композиционно-пластическое целое, отражающее неповторимость единения Инь и Янь. Иначе говоря, в основе построения экфрасической формы лежит не только языковая ассоциация, но и учет влияния естественного языка на некоторые формы художественного сознания, скрытые в оппозиции чета и нечета. При этом собственно языковая аналоговость наблюдается в определении сути экфрасиса, цель которого Эйзенштейн видит в необходимости обнажить сам способ сплетения четного и нечетного, осознаваемого в метафоре *взаимоперетекающих* друг в друга *миров*.

Любопытно, что роль листа у Эйзенштейна подобна различающей и дифференцирующей роли фонемы в языке, а сам принцип монтажа оказывается конструктивным принципом сцепления, «вязи» единичных конструктивных элементов в готовый художественный образ.

Эйзенштейн показывает, что композиция элементов, характер соотношения чета и нечета, монтаж элементов аналогичны процессу выражения «типичного как того особенного, что заключено в ряде конкретных индивидуальных образов»,<sup>23</sup> благодаря именно дистрибуции элементов и семиотическому принципу их расподобления на четные и нечетные.

Сходство между языком и искусством Востока, на материале ориенталистского экфрасиса, как и в любом другом случае, проявляется через принцип знаковости, обнаруживающий себя на уровне дистрибутивной интерпретации и семиотизации знаков пластической и визуальной формы: «всеми этими средствами достигается то, что построение начинает объединять в себе оба «мира» – четный и нечетный и как бы сливает в единство противоположную природу обоих начал. Так, если отдельный лист содержит изображение из двух фигур, то полная картина составится непременно из трех листов; а если целое будет складываться из двух листов, то есть полное основание ожидать, что на каждом листе окажется по три фигуры». <sup>24</sup> Характер дистрибуции элементов всеобщ по отношению к знакам формы и знакам содержания, как и к грамматическому лицу самого текста экфрасиса:

### ***Б. Разбор по фигурам***

Шесть фигур *распадаются* на три листа по две. При этом в каждом случае – одна фигура *сидит*, а другая – *стоит*, но в этих трех сочетаниях *дано такое богатство вариации*, что *это даже не приходит в голову*; по самой же *разработке фигур*:

из них три без верхних одежд,

две в верхней,

одна – вовсе раздетая и к тому же – ребенок.

Три обнаженные *ведут себя по-разному*:

две *стоят*,

одна *сидит*.

Две в кимоно – обе *ведут себя одинаково*,

обе *сидят*.

Один ребенок, который снова *стоит*.

### ***Е. Цвет***

1. Цвет среды и обстановки: два элемента.

Три зеленых поля полуострова (на трех листах),

две коричневые корзины (на двух).

2. Цвет фигур: три элемента –

три красных передничка (на трех),

два фиолетовых кимоно (на двух),

одно розовое тельце ребенка (на одной).

Лист с нечетным количеством цветových элементов фигур (красный передник, фиолетовое кимоно, розовый ребенок) – оказывается четным (II).

Лист с четным количеством элементов (при этом разных; красный передник и фиолетовое кимоно) – оказывается нечетным (III)<sup>25</sup>.

*Линия* как основа выразительности графических экзерсисов Утамаро, как и автопоетические лингвистические черты экфрасиса, стремящегося иконически передать характер созерцания пластической формы, цикличной и замкнутой, почти бесконечной, тоже точно следует той же формуле чет-нечет: «*Этот исходный момент выглядит так: т. е. имеет два подъема А и А» и одно опускание В»*; в плане формы экфрасиса здесь мы имеем ряд процессуальных глагольных форм несовершенного вида и серию

эллиптизированных односоставных предложений, своего рода индексальных шифтеров «видимого», сплавленных в матричную форму представления. Однако словесная ритмика здесь подчинена не столько визуальному ряду, сколько музыкально-живописной пульсации: «Это, вероятно, и есть основной набор средств, которые дают возможность музыкальной разработки в пределах графического штрихового рисунка. Этими средствами, по-видимому, и достигается приближение чисто линейного рисунка к такой же музыкальной пульсации, какая доступна в гораздо большей степени игре оттенками в живописи, где она реализуется непосредственно тональным путем».<sup>26</sup>

Культурологически важно, что, почти вслед К. Леви-Строссу и Р. Якобсону, Эйзенштейн увязывает графически-композиционную технику, да и свой собственный опыт экфрасирования, с определенным ментальным состоянием, его культурно-социальным и антропологическим субстратом: «И когда сам оперируешь в творческой работе образным мышлением, поражаешься «перекличке» того, что делаешь, с чертами учений древности или этапами развития подрастающего ребенка!»,<sup>27</sup> тем самым, предвосхищая опыты анализа архаичных форм культуры и искусства, как и культуры и искусства нового и новейшего времени, в соположении со структурами языка и риторическими механизмами культуры. Но надо заметить, что Эйзенштейну был свойствен и вполне «гонкуровский» строй экфрасиса, описанный нами выше: вот как Эйзенштейн описывает длинные горизонтальные картины-свитки, столь характерные для китайской живописи: «тема живого течения жизни, запечатленная на длинной ленте картины. Это или течение в пространстве, или течение во времени». Описываются «На реке во время праздника» (Чэнь Мэй и др., около 1720 г.) и «История одной карьеры» Ван Цэня (около 1669 г., размер – 3080X53 см); – перед нами *фаза за фазой*, линейно и хронологически, раскрывается стилевая своеобычность попавших в поле зрения художника гравюр, причем тематизация как стержень анализа никогда не уходит из поля зрения автора и реципиента экфрасиса:

Здесь смена элементов Инь и Ян *возникает ритмическим повтором и сплетением* на разворачивающемся *протяжении* свитка. В одном случае это *ритмическая смена частей* пейзажа *видимых* и *частей, закрытых* облаками, — по существу, взаимное *пронизывание* «облаков» и «земной тверди», отвечающих обоим противоположным началам («История одной карьеры»). В другом случае (например, на пейзажном свитке Сессю – японца конца XV в., работающего в китайской традиции) такая же ритмическая смена отведена *домикам*, прерываемым *деревьями* и *кустарником* (средний план картины); *мглистым небесам* и четким *очертаниям гор* (верх и глубина); резко очерченным *скалам* и мягким *очертаниям воды* (ближний план и нижний край картины). Эти три плана картины: верх, середина, низ – кажутся тремя *строчками* из сложной *оркестровой партитуры*, где три разные сферы, *контрапунктически связанные*, ведут каждая свою тему борьбы и взаимного проникновения элементов *сильных* и *слабых*, *мужских* и *женских*. Инь и Ян. То они совпадают («по вертикали»), и перед нами энергичное сочетание горы высится над четким абрисом домика, у подножия которого резко вырисован утес. То *дымка туманной дали скользит* над размытыми очертаниями кустарника, еле *определяющегося* над *намеком реки*

у нижнего края свитка. То оба начала *скрещиваются* и не только по горизонтали, но и по вертикали *сталкивают представителей обоих начал*: утес с туманом, реку с очертанием горы, туман с домиком и водой и т. д. и т. д., создавая этим бесконечно разнообразную **полифонию взаимной игры двух начал, пронизывающих Вселенную**, согласно философской концепции китайца (выделение и курсив наши – О.К.).<sup>28</sup>

Пластическая конструктивная характеристика в своей языковой развертке максимально детализирована, опредмечена, склонна к языковому образному метафорическому отклику на перцептивно ощущаемую форму, но не строится на голом перцептуализме, а стремится «увязать» видимое, языковое и ментальное в одно синтетичное целое, так что перед нами вырастает концепт минимализации, концепт, как сказал бы Ю. С. Степанов, «тонкой пленки» восточной культуры, натянутой на музыкально-словесные и визуально-изобразительные колки.

Перед нами нечто «эйзенштейновское» в восприятии искусства Востока, ощущение его стихии сквозь метрико-числовую и культурную матрицу самой пластической формы, но и нечто всеобщее в восприятии искусства как языка и через язык вообще, как некий автопоэтический конгломерат смыслов и элементов формы, отображающий не только экфрасические стратегии и умонастроения времени, но и предвосхищающие новый виток семантического анализа образов восточного искусства, построенного на семиотически непротиворечивых данных и креативных возможностях языка описания.

Такое «эйзенштейновское» как концепт обладает свойством множиться и проявляться в новых формах искусствоведческого и культурологического теоретизирования. Исствоведческий дискурс располагает таким примером, правда, применительно уже к «образам» и «мотивам» искусства Востока, представленным в искусстве Западной Европы, но этот образец (его находим у непревзойденного Н. Н. Волкова) демонстрирует гармоничную, или гармонизированную, встроенность эйзенштейновского экфрасиса в сам дискурс об искусстве Востока и его визуально-динамических репликах, например, в искусстве автоэкфрасиста Ван Гога, в его портрете «Папаше Танги»: «Фон в его поздних портретах так же *активен*, так же *предметен*, как и *костюм*, как и *лицо*. В отрицании традиционного контраста есть *особая образная острота*. Но мы ее чувствуем именно и только *благодаря тому*, что контраст фигуры и фона – *важный прием образного мышления*. В портрете «Папаши Танги» предметная среда – *ключ образного истолкования*» (выделения и курсив наш – О.К.).<sup>29</sup>

Так предметное, образно-пластическое и символическое толкование «видимого» сплавляется в одно целое, обращенное к феноменологической традиции и глубоко мотивированное со стороны культуры образного и зрительного восприятие. Но главным, выражаясь культурологически, здесь является то, что экфрасис перерастает свою функцию самовоспроизводства и удвоения элементов синтаксиса «чисто прекрасного», настроенного на прагматику культурно- и этноспецифичного, – он стремится продемонстрировать

ценности культуры путем манифестирования самой идеи эстетического соположения предметных и формальных атрибутов, из которого вытекает непосредственное восприятие красоты целого, каким является живописно воспринятый концепт «Востока».

Подобно языковой и образной форме хайкай, дальневосточный экфрасис превращается в синтетичную Форму – Сугато, совмещающую в себе «сиори – гибкость слов, благодаря которой возникает ёдзё, позволяющее пережить саби». А поскольку в центре ее, несмотря на ветер, царит покой, ёдзё оказывается тем чувством, которое позволяет за буквой, за словесным знаком почувствовать дух культуры и искусства, его воплощающего. Хотя дух, владеющий автором экфрасиса–Сугато, остается жаждающим выражения намека и неподвижным «выразителем невыразимого», чем, по существу, и является словесное искусство экфрасиса как знаковой системы и семиотического действия в сфере культуры.

Если дальневосточный экфрасис подчинен принципу «призыва – отклика», «Ко-о», подобно тому, как этому призыву подчинена поэтика японской хайку, то «дух» самого раннего ориенталистского экфрасиса, ближневосточного, библейского, подчинен идее «предписания – исполнения». Речь, соответственно, идет о заповеди «Хидур мицва» («Служите Г-ду во всем благолепии его святости»...) и Второй заповеди ТаНаХа (Исход 20:6-5), категорически запрещающей изображение «того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Об иконографических катаклизмах, генезисе и функционировании библейского экфрасиса написано достаточно много, и, на наш взгляд, лучшее из написанного, – работы Б. Бернштейна.<sup>30</sup> Поэтому мы не будем касаться этого вопроса в нашей работе. Обратим внимание лишь на ряд примечательных моментов, касающихся заявленной проблематики, но в связи с современной формой библейского экфрасиса.

Ближневосточный, библейский, экфрасис не столь однороден, как может казаться на первый взгляд. Конечно, присутствующие в культуре экфрастированные образы, начиная от пресловутых херувимов с лицами и крыльями над Ковчегом Завета (Исход 25:18-20) и на завесе, разделяющей скинию на Святителище и Святая Святых (Исход 26:31-33), до современных форм экфрастического описания еврейского искусства, сохраняют известную, по мнению Б. Бернштейна, направленность на «визуальные и тактильные качества рукотворного объекта, но не на его «содержание»».<sup>31</sup>

Но они не пребывают лишь в жанре текста о вещи. Это преимущественно тексты об Имени. И тогда само имя «изобразительного», «видимого» становится скрытым экфрасисом, который при необходимости можно развернуть в обширный текст. Репрезентантом чего он является? Ясно, что здесь наличествуют антимиметические стратегии, в противовес традиционной форме экфрасиса, но что за ними стоит? Полагаем, что не только и не столько желание отразить структуру и визуальные качества артефакта, сколько само желание указать на него путем экфрасиса и поименовать «видимое».

Приведем один показательный пример: Бецалель Наркис, отвечая на вопрос, «что такое еврейское искусство», обращается к абстрактному способу выражения еврейских идей и тем.<sup>32</sup> Тема эта достаточно сложная, и мы имели возможность ее частично обсудить в контексте проблемы «общности теории языка и теории искусства» на страницах специализированного издания<sup>33</sup>. Сейчас примечательно другое. Вместо ответа на вопрос о подлинной возможности объективации еврейской идентичности в абстрактной пластической форме, Б. Наркис обращается к экфрасическому повествованию, как бы сжимающего проблему адекватности форм визуализации вложенного в изобразительный текст смысла до комментария имени живописного произведения, тем самым демонстрируя структурную и содержательную значимость имени произведения и его связь с семантической структурой произведения, им поименованного, как целого. Здесь имя лишается традиционной для него дублирующей, комментирующей функции, становясь интерпретантой (в смысле Ч. Пирса) знаковой природы визуального текста. При этом оно не теряет своего индексального характера. Здесь (подчеркнем, что именно в случае живописной абстракции) произвольность связи имени и произведения оказывается мнимой. Текст о вещи, каким является ветхозаветный экфрасис, приобретает вид репрезентанта не только программы всего произведения, но и началом и концом его анализа. Оно как бы предшествует появлению живописного произведения и венчает работу художника над ним. Вербализация абстрактного как формы национальной идентичности не есть просто комментирующий, или автокомментирующий акт, но является формой предецирования и выражения той пропозициональной установки автора, за которой скрывается смысловое ядро всего произведения искусства. Смотрим у Наркиса, описывающего холст «Иехошуа» (1950) Барнетта Ньюмена: «художник изобразил красную вертикальную полосу на черном фоне. Такое название можно трактовать по-разному: это может быть Иехошуа, завоевывающую черную землю Ханаана; или это алый шнурок, который Рахав привязала к своему окну, чтобы израильтяне, завоевывающие Иерихон, смогли ее узнать (Иехошуа 2: 18); а быть может, алая полоса символизирует пылкую натуру сына художника – Иехошуа».<sup>33</sup>

Традиционная для библейского экфрасиса предметность имплицитно присутствует в именной семантике и отзывается эхом семантических интерпретаций визуальной абстракции, между тем, плотно сидящей на своем каббалистическом или библейском основании, тексте ТаНаХа, из которого только и возможно вывести характерную для национально ориентированного художника индивидуальную изобразительную метафору или набор ключевых символов, тропов и образов, символизирующих инокультурную идентичность. Залогом ясности изображаемого станет развернутый рассказ об имени изображения. Так, в отличие от дальневосточного экфрасиса, призванного в огромную пустую оболочку речи, но полную оболочку духа, вместить, выразить ощущение от прекрасного и полностью в этом ощущении раствориться, так и не сумев его выразить до конца, библейский экфрасис, даже и в виде

скрытого имени, обязуется представить предмет, факт, действие, визуальное событие, соединив в этом представлении акт познания, познаваемый объект и познающий субъект в едином, пусть и ничтожно малом дискурсивном целом, – каким является имя изображения как форма экфрасиса, ведь в конце концов «еврейская культура носит вербальный характер, и изобразительность в ней не слишком приветствуется»,<sup>34</sup> хотя и провоцирует постоянное напряжение между «чистой идеей и образом, между богатством художественных форм и аскетизмом художественного языка».<sup>35</sup>

В конце концов, и формы, и язык, и идеи, и образы находятся в постоянном перетекании, и лишь экфрасис позволяет обеспечить непрерывный символический обмен означающими и означаемыми, часть из которых отольется в пространство культурно мотивированных и художественно значимых символов. Язык же в своей чистой осязательности останется той невидимой арматурой, на которой и построено знание визуального...

**Выводы.** Оставаясь инструментом языковой и культурной объективации и репрезентации знания пластической формы Востока, ориенталистский экфрасис является едва ли не единственным средством удержания текучей сущности искусства Востока и абстрагирования тех его черт, которые позволяют, по удачному выражению Р. Барта («Империя знаков»), «лелеять» идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей», но обнажающей общечеловеческие культурные ценности и концептуальные универсалии. Но что еще более важно, – оставаясь дискурсивно ориентированной семиотической системой, ориенталистский экфрасис стремится перестроить свою синтагматическую структуру на иконических и индексальных началах так, чтобы «походить» на описываемый им объект и минимализировать его спецификум в виде такой словной формулы, которая в идеале соответствует не одной лишь своей поэтике и лингвистике, но и той цивилизации иероглифа, каллиграммы, которая и позволяет ему выступать в национально узнаваемых чертах как воплощение изобразительной вербальности *sensu stricto*.

Ориенталистский экфрасис, будучи укорененным в национальной эпистемологии и эстетической номенклатуре и указывая на ту или иную риторическую, пластическую или культурную традицию, отвлекается от «знания по описанию» и стремится предстать перед нами в виде «знания по наблюдению», в виде знания сути обозначаемых вещей, сохраняя при этом ту недосказанность, какая и приличествует вербальной интерпретации произведения изобразительного искусства. «Ориенталистский» экфрасис оппозитивен экфрасису «европейскому», но цель у него все та же: отразить «надындивидуальное движение искусства как целого» (Ю. Степанов), не теряя при этом ни своей национальной, ни языковой специфики, ни всеобщей экфрасистической способности остраивать пластическую форму. Выступая как опыт «претворения формы», «обнажения установки», «семиотической мутации» и «перевода», экфрасис искусства Востока предстает как то, что

заимствовано у живописи, как нечто, что глубоко укоренено в телесном, предметном, субстанциональном, что может быть не обтекающей массой, а хрупким и легким конгломератом, фрагментом чего-то более существенного в жизни человека, – в идеале: знаком, иероглифом, арабеском, штрихом:

*С теленком на борту  
Кораблик небольшой плывет по речке  
Сквозь дождь вечерний.*

Но этот штрих и этот знак как раз и провоцирует язык на творчество, оставляя, между тем, самые главные вопросы в пустоте и без внимания: «Где начинается искусство?», «Где начинается письмо?», «Где начинается экфрасис?». Ответы на них мы получим, наверное, «в другом плане бытия»... **Перспективы дельнейшего исследования** автор видит в дальнейшей работе над проблемой роль естественного языка в формировании языка пластической формы и метаязыка ее содержательной интерпретации.

#### Примечания:

1. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. В. Злыднева. – М.: Индрик, 2008. – С. 76.
2. Злыднева Н. В. Указ. соч. С. 9.
3. Фещенко В. В. Автоэкфрасис в тексте художника: к лингвоэстетическим основам / В. В. Фещенко. – Доклад на Международной научной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе», 23-25 июня 2008 г., ИРЛИ РАН (Пушкинский дом, СПб), устное сообщение.
4. Эко У. Сказать почти то же самое: опыты о переводе / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – С. 251.
5. Более подробно наши взгляды на природу экфрасиса представлены в недавней работе: Коваль О. В. Азбуквальность и иконизм. Лингвосемиотик между живописной осязательностью и языковой дискурсивностью. – в сб.: Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук. Материалы Международной научной конференции – М.: ИЯ РАН, 2008. – С. 46-68.
6. См.: Успенский Б. А. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М., 2007; Шило А. В. К методологии портрета. Х., 2006.; Шило А. В. Пластика и текст. Х., 1999; Афасижев М. Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004. См. также: Злыднева Н. В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 1/01. М., 2001; Подробная библиография вопроса содержится в нашей работе: Коваль О. В. Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики / О. В. Коваль // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 3-42; см. также: Коваль О. В. Экспансия лингвосемиотики в живописный и культурный текст / О. В. Коваль (в печати).
7. Коваль О. В. О связи визуально-динамического и лингвистического дискурсов / О. В. Коваль // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции / Под ред. Ю. С. Степанова. М. – Калуга, 2006.
8. Фещенко В. Формализм +/- эстетика: из истории и теории лингвистической эстетики / В. В. Фещенко // Лингвистика и поэтика XXI в.: Материалы конференции – М.: ИРЯ им. В. В. Виноградова, 2007. – С. 30-38.
9. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е. Я. Басина. / С. М. Эйзенштейн, – М.: Смысл, 2002. – 335 с.



10. *Эйзенштейн С. М.* Чет – Нечет. Раздвоение единого. Публ. и коммент. Н. И. Клеймана / Н. И. Клейман, С. М. Эйзенштейн // Восток – Запад: исследования и материалы. – М.: Наука, 1988. – С. 234-278.
11. Фещенко В. В. – Доклад на Международной научной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе», 23-25 июня 2008 г., ИРЛИ РАН (Пушкинский дом, СПб), устное сообщение.
12. *Иванов Вяч. Вс.* Чет и Нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем / Вяч. Вс. Иванов. – М.: Советское радио, 1978. – С. 34; 104-1206; *Петров В. М.* Проблемы и методы эмпирической эстетики / В. М. Петров // *Копцик В. А., Рыжов В. П., Петров В. М.* Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук / В. А. Копцик., В. П. Рыжов, В. М. Петров. – М.: ОГИ, 2004. – С. 323.
13. Цит. по: *Иванов Вяч. Вс.* Чет и Нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. С. 104.
14. *Холодович А. А.* Проблемы грамматической теории / А. А. Холодович. – Л.: Наука, 1979. – С. 175, 185.
15. *Степанов Ю. С.* Концепты: Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 97-100.
16. *Эйзенштейн С. М.* Психологические вопросы искусства... С. 23.
17. *Сукаленко Н. И.* Сопоставление портретов человека в трех культурных ареалах: славянском, ближневосточном и дальневосточном / Н. И. Сукаленко // ЛАЯ. Языки эстетики. – М.: Индрик, 2004. – С. 459-470.
18. *Эйзенштейн С. М.* Чет – Нечет. Раздвоение единого. / С. М. Эйзенштейн / Публ. и коммент. Н. И. Клеймана / Н. И. Клейман, С. М. Эйзенштейн // Восток – Запад: исследования и материалы. – М.: Наука, 1988. – С. 240.
19. Там же. С. 240-242.
20. Там же. С. 241.
21. Там же. С. 241-242.
22. Там же. С. 241-242.
23. *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. / Ю. С. Степанов. – М.: Языки русской культуры. – С. 168-169.
24. *Эйзенштейн С. М.* Чет – Нечет. Раздвоение единого... – С. 242-243.
25. Там же. С. 244-247.
26. Там же. С. 249.
27. Там же. С. 254.
28. Там же С. 369-270.
29. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. Таблицы. № 20.
30. *Бернштейн Б.* Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства / Б. Бернштейн. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 15-28, 76-92.
31. *Бернштейн Б.* Грани экфрасиса / Б. Бернштейн. // Искусствознание. – М. – 4/1994. – С. 179-202.
32. *Наркис Б.* Что такое еврейское искусство / Б. Наркис // Еврейское искусство в европейском контексте/ Сб ст. под ред. И. Родова. – М: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2002. – С. 22-23.
33. *Коваль О. В.* «Идеально другой», «Типовое еврейское» как *cosa mentale* лингвистической и живописной абстракции / О. В. Коваль // Тирош. Труды по иудаике. – М.: РГГУ, 2007. – № 8. – С. 130-142.
34. Цит. по: Котляр Е. А. «Служите Господу во всем благолепии его святости...». Искусство в сакральном пространстве интерьеров синагог Украины / Е. А. Котляр // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. – М.: Дом еврейской книги, 2005. – № 6-7. – С. 504.
35. Там же. С. 504.

**«ВОСТОК И ЗАПАД, ХИТРЫЙ ЗМЕЙ И ЛЕВ...»:  
КОНЦЕПТ «ВОСТОК» В ТВОРЧЕСТВЕ В. Я. БРЮСОВА**

**Калмыкова В. В.**

**Аннотация.** В статье рассказывается о специфическом явлении русской культуры – «ориентализме» Валерия Брюсова. Рассматривая основные концепты «восточной» культуры, понятой в широком смысле, поэт использует эти единицы различных культурных парадигм как знаки собственных лирических состояний, выстраивает с их помощью и свою историософию.

**Ключевые слова:** ментальный, оппозиция, семиозис, форма, формула.

**Анотація.** Калмыкова В. В. «Схід та захід, хитрий Змій та Лев...»: концепт «Сходу» в творчості В. Я. Брюсова. Статтю присвячено специфічному явищу російської культури – «орієнталізму» Валерія Брюсова. Розглядаючи головні концепти «східної» культури, яку розуміють у широкому сенсі, поет використовує ці одиниці різних культурних парадигм як знаки власних ліричних станів, вибудовує за допомогою них й свою історіософію.

**Ключові слова:** ментальний, опозиція, семиозис, форма, формула.

**Annotation:** In the article of V. V. Kalmykova ««The East and the West, artful Snakes and the Lion...»: the concept «the East» in creativity of century of V. Bryusov», it is spoken about the specific phenomenon of Russian culture – «orientalism» of Valery Bryusov. Considering the main concepts of the «east» culture understood in a broad sense, the poet uses these units of various cultural paradigms as signs on own lyrical conditions, builds with their help and the historiosophy.

**Key words:** mental, orientalism, semiosis, form.

**Постановка проблемы, актуальность, цели и задачи исследования.**

Идея «Востока» появилась в культуре «Запада» с того давнего момента, когда возникло разделение «света» на «части»: она стала глобальным «Другим», необходимым зеркалом, без которого никакая ментальность не может осознавать самое себя. Следует сразу отметить, что ментальное пространство «Востока» имеет мало общего с географическим: в равной степени для Леонардо да Винчи, Николая Михайловича Карамзина или Умберто Эко «Восток» был и есть «то, что не Запад», а «привязка» к тому или иному континенту не имеет значения. Типологически «Востоков» даже не один, а два: первый – христианский (Иерусалим, Византия), и это для европейской культуры – «моё-Другое», второй – буддийский, конфуцианский, языческий (Индия, Китай, Иран и др.), чужой, «не-моё-Другое».

Та или иная форма сознания, усвоенная западной ментальностью из восточного мыслительного обихода, в громадном большинстве случаев трансформируется до неузнаваемости, утрачивая – или почти утрачивая – свою внутреннюю форму. Однако в некоторый момент последняя может неожиданно актуализоваться, превратиться в носитель смысла, и «западная» форма сознания обернётся парадоксальным по своей природе «восточным смыслом» или даже «восточным локусом», существующим – опять-таки – главным образом в пространстве мысли, вопреки географии. Таков целый ряд оппозиций, группирующихся вокруг центральных: «деяние (Запад) – недеяние (Восток)», «анализ – синтез», «частное – целое», кстати говоря, и «свет – тьма»

и др. К ним примыкает, например, противопоставление «говорение – безмолвие/ тишина», характерное для европейской поэзии во все века её развития.

Для русского автора наиболее важным представляется вопрос идентификации: к какому культурному ареалу он относит себя и Россию – к западному или к восточному? Ответ на последний вопрос не только порождает систему индивидуальных и общекультурных ценностей, структурирует картину мира, но и влияет на выбор образных и языковых приёмов и средств построения такой картины.

Всё сказанное в полной мере относится к творчеству Валерия Яковлевича Брюсова – литератора и мыслителя, «культурного героя» и «ключевой фигуры» русского символизма. Брюсов, так или иначе, имеет в виду общие места, образующие для «европейца» специфический «восточный» семиозис («восточные» созерцание, философия, роскошь, коварство и др.).

Следует сразу оговориться, что в брюсовской системе координат существует одна позиция, и географически, и культурно интерпретируемая как находящаяся между Западом и Востоком: это Армения. В стихотворении «К армянам» (1916) говорится: «Да! Вы поставлены на грани // Двух разных спорящих миров... // Все бури, все волненья мира, // Летя, касались вас крылом, – // И гром глухой походов Кира, // И Александра бранный гром. <...> Там, откровенья скрыв глубоко, // Таила скорбная мечта // Мысль Запада и мысль Востока, // Агурамазды и Христа...» (II, 235-236). Но это единственный у Брюсова случай: Более никакая страна не мыслится им как существующая в межуточном пространстве, на широко понятой «границе» Востока и Запада.

**Основной результат исследования.** «Ориентализм» Брюсова во многом определён контекстом его эпохи: недаром же японское, китайское и др. искусство было притягательно для художников на рубеже XIX – XX вв., недаром так много восточных мотивов разного толка возникало на страницах журнала «Весь». Показательно обращение Брюсова к Бальмонту в письме 1900 г.: «Майя. Как Вы, мечтающий о индийской мудрости...»<sup>1</sup>. Бальмонт в конце 1890-х увлечённо изучал философию индуизма, что отразилось на образности его поэтических книг. Но подобный интерес был свойствен далеко не только Бальмонту.

Сам Брюсов по складу – человек явно «западный»: он деятель и преобразователь, хотя и не чуждый мистицизму, диахронически – восточному, синхронически – западному. Центр брюсовских квазиисторических исследований (романы «Алтарь победы», «Юпитер поверженный») – даже не Византия, которую тоже можно при желании интерпретировать как пограничную область, а однозначно и знаково «западный» Древний Рим. Тем интереснее увидеть, как воплощаются в его творчестве определяющие, с точки зрения европейца, концепты и оппозиции восточной культуры. Анализ показывает, что здесь, как и во многих вопросах, Брюсов идёт своим путём, нетипичным для литераторов-современников.

Уже в конце 1890 гг. Брюсов представляет себе «восточную» парадигму мышления как некоторый *этап, фазу развития европейского сознания*. Статью «Мировоззрения Баратынского» (1898) он заканчивает следующим образом: «Развитие Баратынского – это история развития нашего общества... Вспомним же, что этими ступенями были: сначала беспечный эпикуреец, или деланная разочарованность, потом рассудочное понимание с тяготением к буддизму и, наконец, покаянное возвращение к вере» (VI, 42<sup>2</sup>) (имеется в виду христианство). Брюсов последовательно сближает «нирвану» и «пантеизм», в равной мере определяющие душевный строй Баратынского: «Баратынский искал последнего убежища в пантеистическом учении, в надежде на какую-то нирвану, которая, наконец, утишит трепет сердца и разрешит все запросы души тем, что сотрёт её в ничто» (там же, 38). Пантеизм для Брюсова – это прежде всего Спиноза; известно, насколько большое значение для молодого поэта имели произведения Спинозы и Лейбница.

Меж тем для самого Спинозы, «западного» мыслителя, пантеизм – суть производная «восточного» идейного комплекса, хотя «готовый продукт» имеет, разумеется, все черты ментального создания европейца. Брюсов, как и любой вдумчивый читатель, воспринимая не только текст, но и контекст, предтекст и подтекст философии Спинозы, одновременно обретает некоторую «культурную матрицу» для восприятия протографов, в философском тексте верифицированных в сравнительно слабой степени. И дело, вероятно, не в буквализме; для поэта-символиста «намёки» оказывались, по всей вероятности, более важными, чем возможные точные «отсылки».

С «восточным» (конкретнее – финикийским) мифологическим комплексом связано и один из важных смысловых комплексов брюсовской философии истории: это *тайна*. Известно, что поэт очень интересовался всеми современными ему способами изучения древности – от дешифровки надписей до археологических раскопок. Любовь к познанию, вера в человеческий разум, «неустанное стремленье // От судьбы к иной судьбе», однако, не исключали понимания того, что живая жизнь, трепет, дыхание исчезают безвозвратно и реконструкции не поддаются, и что именно *невосстановимое* и есть «главный смысл» ушедшей эпохи и культуры. Тайна оказывается главным действующим лицом в рассказе «Элули, сын Элули» (1915), повествующем о гибели археологической экспедиции после вскрытия гробницы древнего финикийца. Гибель исследователей – месть Элули, чьё проклятие действенно сквозь века (увя, это тоже – один из видов диалога «сквозь века»).

Персонажи восточных мифологий зачастую оказываются для Брюсова «формой» или «материалом» для воплощения его любимых мыслей. Понять брюсовскую концепцию художественной формы помогает, например, следующий отрывок из статьи «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)» (1902): «Предмет искусства – душа художника, его чувство, его воззрение; она и есть содержание художественного

произведения; его фабула, его идея – это форма; образы, краски, звуки – материал. Каково содержание гётевского Фауста? – душа Гёте. Что же такое взятая им легенда о Фаусте и различные философские идеи, объединяющие драму? Это – её форма. А образ Фауста, Мефистофеля, Гретхен, Елены и все частные образы, наполняющие отдельные стихи, – это материал, из которого ваял Гёте» (VI, 62)<sup>3</sup>. По сути, поэт везде говорит о себе, о том, что происходит в его душе. Употребляемые им мифологические единицы служат лишь акцентами, отсылающими читателя к тому или иному смысловому комплексу, взятому во всей совокупности присущих ему коннотаций.

Такой *формой* оказывается для поэта, например, древнее поверье, лежащее в основе стихотворения «На журчащей Годавери» (1894): «Индусские женщины гадают о любви, пуская по течению рек листья банана с положенными на них цветами. Если лист опрокинется, это предвещает несчастье» (I, 575). Сюжет становится носителем ощущений, имеющих мало отношения к реальной или даже мифологической Индии, к Кали или к баядере. То же можно сказать о стихотворениях «Ассаргадон (Ассирийская надпись)» (1897), «Халдейский пастух» (1898), «Рамсес. Отрывок» (1899), «Жрец Изиды» (1900), поэме «Аганат. Финикийский рассказ» (1898) и др.

Брюсовский интертекст устроен так, что единицы из других культурных систем (неважно, индивидуальных или родовых), попадая в произведение поэта, становятся *знаками* или *формулами* того или иного чувства, ощущения, состояния, отношения и др. (так, например, «восточный» Моисей наряду с «западным» Суллой становятся для поэта *знаками* презрения к толпе). *Упоминание имени некоторого «восточного» божества уже само по себе оказывается сюжетным*. Пожалуй, наиболее часто поэт использует образы древнеперсидской, ассирийской, финикийской, египетской мифологий. Древние мифологические системы важны для поэта и в плане актуального для него диалога через столетия: сквозь тьмы веков до лирического героя доносятся голоса не только давно умерших людей, но и целой культуры, выступающей как личность: «Ты, странник из земли, любимой небом, // Сын племени, идущего к лучам, – // Пусть ты клянёшься Тотом или Фебом, // Внимай, внимай, о чужестранец, нам! // Мы были горды, высились высоко, // И сердцем мира были мы в веках, – // Но час настал, и вот, под бурей Рока, Погнулись мы и полегли во прах. <...> Но и твои поникнут в прах твердыни, // Чтоб после путники иной страны, // Останки храмов видя среди пустыни, // Дивились им, величьем смущены. // Быть может, в землях их восстанут тоже // Дворцы царей и капища богов, – // Но будут некогда и те похожи // На мой скелет, простёртый меж песков» (II, 181) («В разрушенном Мемфисе», 1913).

Наибольшее количество употреблений «восточных» концептов приходится на произведения, раскрывающие любовную тему: «тайна страсти» оказывается наиболее полно выражена через «восточный» семиозис, хотя последний у Брюсова не расширяется. В стихотворениях «Жрице

Луны» 1, 2 (оба 1904) нет никаких аналитических намёков на причину появления в тексте знаковых имён Астарты, Тота, Изиды, и единственная мотивировка – внутренняя ассоциация поэта. Характерно, что в отделе «*Ἔρως ἀνίκητος μάχῃ*» («Эрос, непобеждённый в битве») книги «Все напевы» (1909) наименее аналитичным и в высшей степени откровенно-страстным в передаче любовного чувства оказывается *газелла* «Лишь одного!» (1905), соседствующая с другими примерами поэтических «твёрдых форм» – здесь октавы, рондо, сонет, триолеты.

Формулы даются поэтом без каких-либо трактовок: нельзя вычислить логически, почему та или иная константа культуры, именно и только она, становится знаком определённого состояния. Стихотворение «В Дамаск» (1903) строится по принципу постепенного набора признаков, по которым телесная любовь, соитие как высшая ценность бытия, уподобляется одной из восточных святынь – Дамаску: «таинство», «храм», «обряд», «обитель», «ангелы», «тропарь», «лампады», «алтарь». Следует заметить, что все эти единицы семантического поля «Дамаск» не являются ни специфически восточными, ни специфически мусульманскими, как вправе ожидать читатель. Тем неожиданнее финал произведения: «Водоворотом мы схвачены // Последних ласк. // Вот он, от века назначенный, // Наш путь в Дамаск!» (I, 311).

Бывают ситуации, когда важен и сюжет – в равной степени и типичный для мифологии (культуры), из которой заимствуется, и домысленный поэтом. Такова лирическая поэма «Во храме Бэла» (1903), где за основу взят обряд принесения девственницы в жертву верховному божеству. Схожую функцию выполняет Синдбад-мореход в стихотворении «При свете Луны» (1918): «Словно взор склонён к страницам сказки, // И мечта с Синдбадом держит путь» (III, 9).

В аналогичной функции «художественной формы» в стихотворении «Учёный» (1895) выступают древнеперсидские боги-братья: светлый, добрый Ормузд, или Агурамазда (Ахурамазда), и злой, тёмный Ариман, он же Анхра-Майнья. Но здесь ситуация сложнее – речь идёт о желательном для Брюсова единстве полярных начал мира. Идеальным для поэта оказывается «мир земли на высоте фантазий, // ...брат Ормузд, обнявший Аримана» (I, 36), то есть – единение добра и зла, являющееся, как известно, в эстетике поэта программным. Здесь уместно напомнить известнейшие брюсовские строки из стихотворений «Скала к скале; безмолвие пустыни...» (1895) («Добро и зло – два брата и друзья. Им общий путь, их жребий одинаков»), поэмы «Царю Северного Полюса» (1898-1900) («Я вам принёс благовую весть, // Мечты былых веков: // Что в мире много истин есть, // Как много дум и слов. // Противоречий сладких сеть // Связует странно всех: // Равно и жить и умереть, // Равны Любовь и Грех») (I, 256) и «З. Н. Гиппиус» (1901) («Хочу, чтоб всюду плавала // Свободная ладья, // И Господа и Дьявола // Хочу прославить я») (I, 355). Получается, что одна из самых дорогих Брюсову идей, одна из основ его мировоззрения, неизменных на протяжении всей жизни, имеет, пусть опосредованно, *восточное происхождение*.

Интересно проследить, по каким критериям поэт выстраивает свой индивидуальный вариант традиционных оппозиций «север – юг» и «восток – запад». «Север» для него ассоциируется, согласно обыденной логике, прежде всего с «холодом», понятием, разумеется, не климатически, а ментально: «Смуглая девочка знойного Юга, // Что ты искала на Севере слепо? // Счастья, в объятиях нового друга? // Но обрела лишь молчание склепа!» (I, 64) («Чёрные тени узорной решётки...», 1895). Юг – с огнём, жаром, прежде всего душевным. «Холодность», «бесстрашие» для поэта во всём корпусе его произведений являются качествами недействительной, фиктивной, ненастоящей жизни; душевный жар, страсть, напротив, гарантируют подлинность прожитого. Таким образом, оппозиция «Север – Юг» проходит по линии «действительное – недействительное», «подлинное – мнимое», а не по какой-либо иной. В поэме «Царю Северного полюса» жажда подвига, присущая северным викингам-первооткрывателям, превращает Северный Полюс в средоточие страсти к открытию новых земель, к созиданию, к творчеству во имя самого творчества.

Вторая оппозиция строится ещё более сложно. Восток и Запад – это скорее две истины, противоположные по смыслу и для Брюсова – неразрывно связанные, не существующие одна без другой (см. статью «Истины. Начала и намёки», 1901).

Стихотворение «Проблеск» («Восток и Запад, хитрый Змей и Лев...», 1900) даёт своеобразную панораму исторических взаимоотношений Запада и Востока, показанных в вековой нескончаемой борьбе. Здесь не место говорить о славянофильских настроениях Брюсова, отразившихся в произведении; значительно более интересны параллельные ряды, через которые раскрываются оба мировых начала (разумеется, их выстраивание – мировоззренческий для Брюсова момент). Итак, Восток – «хитрый Змей», гроза, орды турок, орды Батыея, Русь (sic!), падение Византии. Обратим внимание на смешение восточных типов культуры, о котором говорилось в начале статьи, и на отнесение Руси в ареал «Востока». Запад – Лев, Крест, намёк на крестовые походы («Вот, собраны под знаменем Креста, // На Западе роятся ополченья...»), папская власть, мировая цепь (символ связи времён, чрезвычайно важный для Брюсова).

Однако в какой-то момент принцип параллельности нарушается, ранее стройная канва мировых событий и общекультурных ассоциаций становится невозможной: «Но мир меняют тайны быстрых лет. // Чу! не мечи стучат, – то гром орудий! За океаном вскрылся Новый Свет, // И над Крестом смеются буйно люди! // А на Востоке вновь встаёт колосс, // Безвестный, грозный, странно-неизменный... // И, как предвестье новых страшных гроз, // Свой скиптр с Крестом возносит над вселенной» (I, 227-228). Если понятие «Новый Свет» дано в общекультурном смысле, то имеется в виду открытие Америки (которая, как известно, действительно расположена «за океаном»), которое отнесено

к 1492 году. Эта дата для России знаменательна: на 1492 г. согласно церковным расчётам был намечен «конец света», все ждали Апокалипсиса, в связи с чем даже Пасхалии на более поздние годы не рассчитывались<sup>4</sup>. Но примерно в то же время произошло и «открытие России» для европейских стран: мореплаватели, сбиваясь с пути, оказывались в Архангельске – и выясняли, что на этих землях имеет быть государство, дотоле им неизвестное. Так что «Новый свет» у Брюсова – человека весьма начитанного и вполне возможно имевшего в виду указанные исторические коннотации, – многозначнее, чем это кажется на первый взгляд.

В этом же контексте стоит рассмотреть и концепцию «Москва – Третий Рим», которая стала актуальной с первой четверти XVI в., однако связана с тем же 1492 годом. «...В 1492 г. глава русской церкви, митрополит Зосима составляет «Изложение пасхалии», предвещающее пасхалию на новую, восьмую тысячу лет, где провозглашает Москву новым Константинополем, а московского великого князя (Ивана III) называет»<sup>5</sup> самодержцем не только новому граду Константинову – Москве, но и всем русским и иным многим землям. «Поскольку Константинополь понимался как новый или второй Рим, провозглашение Москвы новым Константинополем открывало возможность её восприятия в качестве третьего Рима. Однако Константинополь был не только «новым Римом», он был также и «новым Иерусалимом». . . : в качестве нового Рима Константинополь воспринимался как столица мировой империи, в качестве нового Иерусалима – как святой, теократический город. Обе эти идеи оказываются актуальными для русского культурного сознания – обе они находят воплощение в осмыслении Москвы как «нового Константинополя». Существенно при этом, что Москва сначала понимается как новый Иерусалим, а затем – уже на этом фоне – как новый Рим, т. е. теократическое государство становится империей (а не наоборот!)»<sup>6</sup>.

Всё это объясняет и брюсовские слова «над Крестом смеются бурно люди», и образ странного колосса, встающего на Востоке: вполне возможно, что этот колосс – Русь и Москва – новый Иерусалим, Константинополь, Рим. Однако если первые две коннотации укладываются в восточный культурный ареал, то Рим непременно связан с Западом (как мы помним, ассоциирующемся с «мировой цепью»), и только с ним. Вопреки утверждению «однозначно западного» поэта Р. Кипплинга о том, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись», Брюсов сводит обе части света в единое целое: «За диким сном мятущихся веков, // За яркой сменой дерзостных событий, // Как взору разглядеть канву основ, // Те белые натянутые нити? // Кто угадает роковой узор, // Причудливый, живой, необычайный? // Кто смело скажет, что окончен спор, // Всё решено и быть не может тайны?» (I, 228).

Основной конфликт эпох в стихотворении «Проблеск» Брюсов трактует как спор «Востока с Востоком», а не «Востока с Западом». В стихах: «Но Дух предвидел, Даниил предрек: // Славянский стяг зареет над Царьградом!»



обозначена ситуация, когда Русь-Восток одолевает Царьград-Восток, а Лев и Змей, несмотря на некоторые «чудеса недавних дней» («То франк в Москве-реке поит коней, // То русский царь вершит судьбу в Париже») пребывают в относительном согласии: «И Змей и Лев, среди равнин и рек, // Ужель отныне мирно лягут рядом?» (там же).

**Выводы и перспективы дальнейших исследований.** Сказанного достаточно для того, чтобы сделать некоторые выводы. К сожалению, в рамках данной статьи невозможно сравнить брюсовскую трактовку темы Востока с интерпретацией того же Бальмонта или Вяч. И. Иванова. Однако некоторые положения видны и при беглом взгляде. Интерес к «восточному» семиозису для Брюсова не становится поводом ни к реконструкции той или иной культурной парадигмы, ни к стилизации. Те или иные концепты он вводит в свою эстетическую систему как организованные семантические единицы, обладающие определённым семантическим полем. Эти единицы становятся для него, с одной стороны, знаками особых переживаний, состояний и др. лирического героя, а с другой – гарантом диалога культур, основанного на общем семиотическом базисе. По сути, Брюсов при таком подходе снимает оппозицию «нового» и «древнего», не прибегает к «реставрации» ветхих ориенталистских идей: для него всё, что включено в диалогическое пространство, равно современно. Извечное противостояние «Востока» и «Запада» также оказывается при таком подходе снятым: «мировая цепь», состоящая из миллионов культурных и человеческих «я», линейно соединяет все без исключения парадигмы, противопоставляя их друг другу в той лишь степени, в которой это необходимо для того, чтобы одна культура гляделась в другую, как в зеркало, и видела свой лик неискажённым.

#### Примечания:

- <sup>1</sup> [Брюсов В. Я.] Переписка с К. Д. Бальмонтом. 1894-1918 // Литературное наследство. Т. 98. В 2-х кн. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. – М.: Наука, 1991. С. 111.
- <sup>2</sup> Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, тексты В. Я. Брюсова цитируются по: Брюсов В. Я. Собрание сочинений. В 7-ми томах. – М.: Худож. литература, 1973-1975.
- <sup>3</sup> В ряде случаев объём и содержание понятий «формы» и «материала» в брюсовской трактовке пересекаются.
- <sup>4</sup> «...Предполагалось, что «времени уже не будет»... и, соответственно, как греческие, так и русские пасхалии были составлены до 1492 г.... Далее пасхалии не составлялись – время не предвиделось и, следовательно, жизнь не планировалась» (Успенский Б. А. Восприятие истории в Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 87).
- <sup>5</sup> Там же, с. 86-87.
- <sup>6</sup> Там же, с. 87.

## БУДИСТСЬКИЙ ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ В КИТАЙСЬКО-ЯПОНСЬКІЙ РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ (ДО ПРОБЛЕМИ СЕМАНТИЗАЦІЇ)

Резаненко В. Ф., Подолян О. Д.

**Анотація.** В даній статті йдеться про застосування етимологічного (мовно-культурологічного) аналізу ключових понять/категорій релігійно-філософських вчень Китаю та Японії як способу їх семантизації і, відповідно, як засобу дослідження факторів, що обумовлюють входження буддистських ідей в культурні простори цих країн.

**Ключові слова:** мовно-культурологічний аналіз, даосизм, конфуціанство, «абсолют», буддистські ідеї, Китай, Японія.

**Аннотация.** Резаненко В. Ф., Подолян О. Д. **Понятийно-категориальный аппарат буддизма в китайско-японской религиозно-философской традиции (к проблеме семантизации).** В данной статье речь идет о применении этимологического (языково-культурологического) анализа ключевых понятий/категорий религиозно-философских учений Китая и Японии как способа их семантизации и, соответственно, как средства исследования факторов, которые обуславливают вход идей буддизма в культурные пространства этих стран.

**Ключевые слова:** языково-культурологический анализ, даосизм, конфуцианство, «абсолют», идеи буддизма, Китай, Япония

**Annotation.** Rezanenko V. F., Podolyan O. D. **Notion-category vehicle of Buddhism in Chinese-Japanese religious-philosophical tradition (to the problem of semantics).** In the given article the question is application of etymologic (linguistic and culturological) analysis of key notions/categories of religious-philosophical studies of China and Japan as a method of them semantics and, accordingly, as facilities of research of factors, that the entrance of ideas of Buddhism is stipulated in cultural spaces of these countries.

**Keywords:** linguistic and culturological analysis, Daoism, «the absolute», ideas of Buddhism, China, Japan.

**Актуальність** даного питання можна аргументувати, по-перше, тим, що інтерес науковців всіх континентів, і передусім Європи та Америки до релігійно-філософських вчень Китаю та Японії дедалі зростає, але при цьому загострюється і вимагає розв'язання така серйозна проблема, як неадекватність розуміння європейцями смислу ключових понять і категорій згаданих вчень.

Ця проблема стосується не лише науковців-сходознавців, вона є актуальною також і для перекладачів китайських та японських текстів релігійно-філософської тематики. Річ у тім, що для семантизації ключових понять, закодованих ідеограмами ієрогліфічного тексту, потрібно спиратись не лише на словникові значення таких ідеограм, а й володіти елементами традиційної далекосхідної культури, що містяться в етимологіях ідеограм.

Отже, в даній статті розглядається можливість застосування етимологічного (мовно-культурологічного) аналізу ключових понять/категорій даосизму як способу їх семантизації і, відповідно, як засобу виявлення та дослідження факторів, що обумовлюють входження буддистських ідей в культурні простори Китаю та Японії.

Зазначимо також, що за допомогою навіть високорозвинених методик, які використовуються в європейських соціокультурологічних дослідженнях, неможливо ані аналізувати, ані коректно оцінювати процеси формування світоглядних принципів носіїв традицій далекосхідної культури. При перекладі китайських та японських текстів релігійно-філософської тематики ми маємо справу з поняттями/категоріями, смисл яких міститься в ідеях китайських ієрогліфів-ідеограм, а самі ідеї закодовані графічними формами останніх. Отже, розкриття смислу цих понять/категорій неможливе без відповідних коментарів перекладача, або без знання етимологій ідеограм-носіїв ключових понять. Значення таких ідеограм подані у традиційних китайсько-іншомовних і японсько-іншомовних словниках, не сприяють розв'язанню проблеми адекватності перекладу, тобто розумінню того, як китайці та японці уявляють собі ключові поняття/категорії буддистського вчення.

Візьмемо для прикладу такі ключові поняття/категорії буддизму, як «дхарма» 法, «карма» 業, «нірвана» 涅槃, «Будда» 仏 ~ 佛, «інтуїція» 直感, «бодісатва» 菩薩, «дзен» 禪, «медитація» 三昧, «прозоріння» 悟, «аскеза» 苦行, «серединний шлях» 中道 тощо.

Певна річ, носіями цих буддистських понять, записаних ієрогліфами, є китайці та японці. Але, наскільки їхні уявлення, щодо смислу цих понять, відповідають уявленням буддистів-індусів? Відповідь має бути однозначною: не на сто відсотків. Тому не менш слушним буде й таке запитання: «Який смисл мають ці поняття, записані китайськими ідеограмами?». Відповідь, на нашу думку, може бути одна: «такий, що міститься в етимологіях цих ідеограм». До речі, такі, наприклад, поняття, як «Бог», «віра», «релігія», «совість», «дух», «істина», «закон», «буття», «любов» тощо у християн, ісламістів, буддистів викликають не ідентичні асоціації.

Варто також зазначити, що на відміну від послідовників ісламу та християнства у народів країн Південно-Східної Азії заснування сучасних світоглядних принципів почалось під впливом трьох (у японців – чотирьох) релігійно-філософських вчень. В основу методу розкриття суті цих принципів, як вже зазначалось вище, нами покладено мовно-культурологічний аналіз ієрогліфічної символіки, етимології якої, власне, відбивають синтоїстсько-даоську-буддистсько-конфуціянську ментальність, через яку просочились, трансформувались і осіли у свідомості китайців і японців буддистські ідеї.

Відомо, що таке релігійно-філософське вчення, як буддизм, запозичений японцями з Китаю, є одним із найвпливовіших факторів формування світоглядних принципів, культурних традицій в Японії. Доречним буде згадати й те, що ґрунтом для сприйняття буддизму китайцями був даосизм. Ці вчення практично не тільки не протиставлялись одне одному, а навпаки – доповнювали та ідейно збагачували одне одного. Можна, навіть, говорити про їх часткове злиття, коли даоські поняття навантажувались буддистським змістом і навпаки. Отже, японці познайомились з буддизмом в його китайській версії. Запозичені у китайців буддистські морально-

етичні норми були частково переосмислені й засвоєні як норми моралі та етики міжособистісних стосунків. З цього всього стає зрозумілим, що для розробки методик дослідження світоглядних принципів китайців та японців, потребується неабиякі знання і зусилля. До того ж, як вже зазначалось, за допомогою навіть високорозвинених технологій соціокультурологічних досліджень, розроблених класичними європейськими школами, неможливо ані аналізувати, ані коректно оцінювати процеси формування світоглядних принципів носіїв традицій далекосхідної культури. А це означає, що розробка методологічних принципів дослідження сукупності різних факторів впливу на формування ментальності особистості японського та китайського типів потребує серйозної уваги дослідників.

Найважливішим у розв'язанні даної проблеми, на нашу думку, є семантизація ідеограм-носіїв ключових понять і категорій даосизму, від чого врешті-решт залежить те, наскільки ми здатні розуміти не лише буддистські тексти в китайській інтерпретації, а й буддистське вчення як один з головних факторів формування китайської та японської культури. Річ у тім, що усвідомлення китайцями буддистських ідей відбувалося через переклади з санскриту священних текстів (сутр). Такі переклади робились через знаки китайської ідеографії; тобто за допомогою ідеографічних кодів передавалося розуміння китайськими перекладачами смислу сутр взагалі та ключових понять зокрема. Саме через такі ідеографічні коди і ключі до них поняття та категорії буддизму були передані китайцями японцям (разом з ієрогліфічною писемністю). До речі, останні через ідеографію ієрогліфічної писемності знайомилися також з ідеями філософських вчень Китаю. Варто зазначити й те, що саме в такий спосіб певна кількість індійських божеств і сам Готама Будда перейшли до пантеону японських божеств. Імена їх подаються китайськими ідеограмами, семантика яких, зрозуміло, міститься в етимологіях китайського походження. Значна кількість базових категорій даосизму за своїм змістом має повні або часткові відповідники у понятійному апараті буддизму. Тим більше, що розкриття змісту буддистських категорій та ключових понять здійснюється через даоський понятійний апарат.

Зазначимо, що процес формування світоглядних принципів китайців та японців відбувався і відбувається в культурному просторі, основу якого складає синкретизм даосизму та буддизму, в якому буддизм постає не лише як фактор впливу на цей процес, а й сам піддається певним змінам в умовах чужого культурного простору. Відомо, що одним із найвпливовіших факторів формування в Китаї світоглядних принципів, культурних традицій, державності, суспільних інститутів, системи освіти тощо є такі автохтонні релігійно-філософські вчення, як даосизм і конфуціанство, а також перейнятий і трансформований китайцями індійський буддизм (школи Махаяна). Відомим фактом є і те, що Японія будує свій культурний простір під впливом даосизму та конфуціанства, що прийшли з Китаю, а також китаїзованого буддизму.

Синкретизм цих релігійно-філософських вчень та японської автохтонної релігії сінто є традиційним засобом розбудови загальнонаціонального культурного простору, в якому сформувались і вже протягом 15 століть успішно розвиваються китайський та японський соціуми. Запозичені у китайців буддистські, даоські та конфуціянські морально-етичні норми були частково переосмислені японцями і засвоєні ними як норми моралі та етики міжособистісних стосунків.

У процесі формування китайський буддизм глибоко укорінився у прагматичну, світську (конфуціянську) культуру Китаю з її ритуалами, морально-етичними нормами тощо. Це характерно, наприклад, для буддистської школи *тяньтай* 天台 в Китаї (тендай – в Японії). До того ж значна кількість базових категорій даосизму за своїм змістом має повні або часткові відповідники у понятійному апараті буддизму. Тим більше, що розкриття змісту буддистських категорій/ключових понять здійснюється (як буде показано далі) через даоський понятійний апарат. Отже, зрозуміло, що розробка методик дослідження світоглядних принципів китайців та японців і, зокрема, китайської та японської моделей соціального устрою, є питанням порядку денного.

Значимо, що кодування понять, про які йшлося вище, може здійснюватися за допомогою ієрогліфів піктографічної та ідеографічної категорії. З принципами такого кодування та декодування можна ознайомитися через матеріали праць [9, 15, 16, 17, 19].

Для прикладу візьмемо поняття «абсолют». У китайських та японських ієрогліфічних текстах філософської тематики дане поняття представлено кількома ідеограмами, серед яких є 神. Розглянемо її етимологію.

Ідеограма 神 передає ідею вищої духовної іпостасі 示<sup>113\*</sup>, як причини і джерела | 2 породження всього суцього 日<sup>72</sup> [4. Ошанін, т. 2, с. 933; 9. Кобаясі, с. 743; 19. Сюй Шень с. 3; 20. Фельдман, с. 429]. Отже, йдеться про те, що ні з чим не співвідноситься 示<sup>12</sup>, є самодостатнім | 2, діє саме по собі | 2 тощо, тобто асоціюється з поняттям «абсолют».

З етимології ідеограми 神 можна побачити, що *абсолют* в уявленні китайців та японців може асоціюватися з такими поняттями, як «самодостатність», «інтуїтивне», «трансцендентне», «вищий дух», «те, що уособлює все суще». Інакше кажучи, *абсолют* – це те, що уособлює і джерело, і причину, є сутністю всього суцього. Значимо, що саме в цьому постулаті міститься сутність буддизму.

Зміст поданої інтерпретації ідеограми 神 свідчить про те, що буддистське поняття «абсолют» корелює з даоським поняттям «*дао*». Смісл останнього міститься в етимології ідеограми 道, яка виражає ідею головного (істинного) 首<sup>185</sup> шляху речей/людей 辵<sup>162</sup> [4, с. 96; 9, с. 1041; 19, с. 75; 20, с. 590]. Тобто йдеться про шлях 辵, який веде до вищого стану буття, зокрема, людей 首<sup>185</sup>, що в буддизмі відповідає абсолюту.

\* Числа, якими позначені ієрогліфи – номери ієрогліфічних ключів.

Як відомо, засновником буддизму є індус Шак'я Муні, якого люди прозвали Будда (Просвітлений), оскільки (як вважається), йому відкрились заповітні таємниці світу. Саме після цього його прозвали Буддою. Наведемо етимологію одного з ієрогліфів, яким позначається ім'я Будди 佛.

*Ідея* 佛: складний життєвий шлях 弓57 самовдосконалення 人12 людини 亻, або шлях людини, опосередкований складним процесом 弓57 гармонізації ян-інь взаємин речей 人12.

Варто також згадати, що буддизм в Японії завдяки ідеям школи махаяни не лише набув широкого розповсюдження, а й, практично, японізувався як через місцеві умови, так і через ці ідеї. Ідеї махаяни приваблювали японців головним чином тим, що за вченням цієї школи можна набути можливості стати Буддою будь-кому. Будь-хто здатний дістатись стану нірвани. Спробуємо розкрити смисл поняття «нірвана» через етимології його ідеографічних морфем.

涅槃 (нехан) – «нірвана», як безмежний 般 упорядкований 木75 простір 槃, в якому розчинено, або злито світле 日72 і темне 土32, сонце 日72 і земля 土32. Таке злиття постає як потік 彡85 свідомості, в якому речі не вирізняються: сонце 日72 – світле (ян) і земля 土32 – темне (інь) існують як одне ціле.

Упорядкованість *нірвани-простору* передається як через *таке ціле*, так і через ідею, що виражає знак 木75 «дерево», у якого верх – ян і корінь – інь, об'єднані одним цілим – «дерево». Отже, нірвана – це рівень свідомості бодхісатви, на якому відбувається нескінчений процес упорядкування речей 槃 через злиття світлого і темного 涅槃, тобто: зникають межі між світом і тінню, дуальність, опозиції тощо.

Таким чином, за допомогою тих самих понять передаються ідеї даосизму, буддизму та конфуціянства, що краще за все демонструє їхній синкретизм у свідомості як китайців, так і японців. Наприклад, такі поняття як «абсолют», «сутність речей», «джерело породження речей», «причина породження речей», «істинний шлях людини» тощо є ключовими як у буддизмі, так і в даосизмі. Далі, поняття «цілеспрямований шлях людини», «висока духовність» тощо є ключовими і в буддизмі, і в конфуціянстві.

Отже, з вищенаведеного можна зробити методологічний висновок, що врахування етимологій ключових понять даосизму, буддизму, конфуціянства при перекладі і аналізі японських і китайських текстів світоглядної тематики дає можливість:

- 1) семантизувати ключові поняття цих релігійно-філософських вчень на рівні лексико-ієрогліфічних одиниць, тобто поза контекстом;
- 2) краще розуміти смисл цих ключових понять у складі тексту;
- 3) зіставляти та оцінювати роль і місце даоських, буддистських і конфуціянських ідей у китайських та японських текстах світоглядної тематики;
- 4) оцінювати зміст таких текстів з позицій розуміння принципів світогляду китайців та японців як носіїв традицій далекосхідної культури.

Таким чином, розкриття внутрішньої форми ідеограм-носіїв ключових понять/категорій релігійно-філософських вчень Далекого Сходу дозволяє «переносити» їх із сфери езотеричного символізму у сферу символізму екзотеричного. Такий «перенос» ми здійснюємо за допомогою етимологічного аналізу ідеограм, якими закодовані ключові поняття/категорії згаданих вчень. Завдяки такому переносу-декодуванню стає можливим:

- 1) розширяти семантичні поля ідеограм-носіїв ключових понять/категорій;
- 2) розуміти краще смисл останніх;
- 3) уявляти, як такі поняття/категорії сприймаються і розуміються носіями традицій далекого Сходу культури, зокрема, китайцями та японцями. Особливо це торкається проблеми розуміння понять та категорій буддизму (при перекладі з санскриту китайською, а з китайської – японською мовами. Тобто йдеться про так звану «екзотеризацію» символіки езотеричного буддизму за допомогою ідеограм китайської ієрогліфіки, які, у свою чергу, «екзотеризуються» при перекладах китайських та японських текстів релігійно-філософської тематики на мови з алфавітною писемністю. Отже, як вже згадувалось, зміст ключових понять/категорій релігійно-філософських вчень Китаю та Японії можна краще зрозуміти, розкривши їхні етимології (певна річ, за допомогою авторитетних етимологічних джерел і досвіду роботи з такими джерелами).

Отже, найважливішим висновком з вищенаведеного є те, що семантизація через етимологічний аналіз ключових понять/категорій дозволяє зрозуміти, як китайці та японці уявляють ті духовні якості людської природи, за якими в буддизмі будується шлях самовдосконалення людини, шлях, який з позиції цього вчення веде до розкриття суті людського буття.

#### Література:

1. Абаев Н. В. Чань-буддизм і культура психічної діяльності в середньовічному Китаї. – Новосибірськ: Наука, 1983.
2. Андросов В. П. Будда Шак'ямуні та індійський буддизм. – М.: Восточная литература, 2001.
3. Арвон А. Буддизм. – М.: Астрель, 2005.
4. Большой китайско-русский словарь / под ред. Ошанина И. М. – М.: Наука, 1983. – Т. 1, 2; 1984. – Т. 3, 4.
5. Большой японско-русский словарь / под ред. Н. И Конрада – М.: Наука, 1970. – Т. 1. Т. 2.
6. Гійон Е. Філософія буддизму. – М.: Астрель, 2004.
7. Дюмулен Г. Історія дзен-буддизму. – М.: Центр поліграф, 2003.
8. Іссікі М. Народність Шак'я – джерело породження буддизму. [Online] отримано поштою. Травень 2004.
9. Кобаясі С. Поновлений китайсько-японський етимологічний словник ієрогліфів. – Токіо: Сьогаккан, 1955.
10. Кондаков Н. І. Логічний словник-довідник. – М.: Наука, 1975.
11. Накорчевский А. А. Японський буддизм. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2004.
12. Резаненко В. Ф. До проблеми семантико-графічної структури ієрогліфічних символів п'яти стихій китайської космогонії («усін») // Матеріали першого українського

- симпозіуму з мовознавства і літератур країн Азійсько-Тихоокеанського регіону (Київ, НАУКМА, 1998) / відповід. редактор Резаненко В. – Тернопіль: Терно-Граф, 1999. – С. 27-31.
13. Резаненко В. Ф. До проблеми семантики циклічних знаків даоського кола // *Матеріали першої Всеукраїнської науково-практичної сходознавчої конференції* (Київ, НАУКМА, 1997) / відповід. редактор Пістрій І. – Тернопіль: Терно-Граф, 1998. – С. 93-97.
  14. Резаненко В. Ф. До проблеми інтерпретації деяких ключових понять китайсько-японської філософсько-релігійної традиції // *Наукові записки: Філософія та релігієзнавство.* / відповід. редактор Брюховецький В. – К.: Видавничий дім «KM academia», – 2000, – Т. 18, Ч. 1. – С. 71-73.
  15. Резаненко В. Ф. Семантическая структура иероглифической письменности. – К.: КГУ, 1985.
  16. Резаненко В. Ф. Элементы семантико-графической системы иероглифической письменности. – К.: КГУ, 1988.
  17. Резаненко В. Ф. Семантические элементы знаков иероглифической письменности. – К.: КГУ, 1989.
  18. Резаненко В. Ф. Формально-змістові взаємозв'язки елементів сучасної ієрогліфічної писемності. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1996.
  19. Сюй Шень. Етимологічний словник ієрогліфів «Шуовень цзецзичжу». – Шанхай, 1986.
  20. Фельдман Н. И. Японско-русский учебный словарь иероглифов. – М.: Русский язык, 1977.
  21. Юрчук В. В. Будда: життя, вчення, думки. – Мінськ: Современное слово, 2004.



## ЭПИГРАФИКА В САКРАЛЬНОМ И ПОГРЕБАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПАЛЬМИРЫ И ДУРА-ЕВРОПОС

Чекаль А. Г.

**Аннотация.** В статье рассматривается взаимоотношение иконографии и эпиграфики в погребальном и сакральном искусстве Пальмиры. Приведена краткая история изучения пальмирской эпиграфики, типология надписей и особенности графики этой ветви арамейского языка. Уникальность сакральных сирийских памятников I – III в. н. э. заключается в объединении разных традиций: парфянского символического искусства и античной чувственно-пластичной эстетики. Анализ взаимоотношения слова и образа позволил предположить, что погребальные рельефы в Северной Сирии могли быть одним из источников формирования раннехристианского канона – своеобразной «иконой до иконы».

**Ключевые слова:** Пальмира, Дура-Европос, погребальный рельеф, нефеш, локула, гипогей, иконография, арамейский язык, *пальмирский* язык, эпиграфика, Баалшамем, Малакбел, Аглибол.

**Анотация.** Чекаль О. Г. *Эпіграфіка у сакральному та поховальному мистецтві Пальміри та Дура-Європос.* У статті розглядається взаємовідношення іконографії та епіграфіки у поховальному і сакральному мистецтві Пальмірени. Наведена стисла історія вивчення епіграфіки Пальміри, типологія написів та особливості графіки цієї гліки араміської мови. Своєрідність сакральних сирійських пам'ятників I – III ст. н. е. полягає у об'єднанні різних традицій: парфянського символічного мистецтва та античної плотсько-пластичної естетики. Аналіз взаємовідношення слова та образу дозволив передбачити, що поховальні рельєфи у Північній Сирії могли бути одним з джерелом формування ранньохристиянського канону – своєрідною «іконою до ікони».

**Ключові слова:** Пальміра, Дура-Європос, поховальний рельєф, нефеш, локула, гипогей, иконография, арамейська мова, пальмирська мова, епіграфіка, Баалшамем, Малакбел, Аглибол.

**Annotation.** Chekal O. G. *Epigraphy in the sacral and funerary art of Palmyra and Dura-Europos.* The article is considering the correlation between iconography and epigraphy in the funerary and sacral Palmyrene art including short history of study of Palmyrene epigraphy, typology of inscriptions and feature of the graphic letters of this branch of the Aramaic language. Uniqueness of Sacral Syrian monuments I – III A. D. comes from the integration of the different traditions: Parthian symbolic art and ancient sensory-plastic aesthetics. This analysis of the correlation between word and image enabled the supposition that funerary reliefs in the North Syria could be one of source forming the early Christian canon – like the «icon before the icon».

**Key words:** Palmyra, Dura-Europos, funeral relief, nefesh, lokula, hypogeum, iconography, aramaic, palmyrene language, epigraphy, Ba'alshamen, Malakbel, Aglibol.

**Введение. Постановка проблемы.** Погребальные и религиозные рельефы Пальмиры и Дура-Европос, к которым мы обратились в данной статье, традиционно относят к эллинистическому искусству. Но по своей сути эти памятники имеют мало общего с греко-римской изобразительной традицией. Греческая культура была не больше чем прикрытие, внутри которого зрела реакция на чуждое мировоззрение. Панэллинизм, безусловно,

явился своеобразным стимулом развития и восстановления древних культур Востока<sup>1</sup>, но, подчинившись административно и внешне грекам, народы, обитавшие по обе стороны Евфрата, остались верны принципам, которые составляют суть каждой культуры. Это, прежде всего, отношение к миру мертвых, взаимоотношение между человеком и богами, и, безусловно, та глубокая мистическая религиозность, для которой отвлеченная теоретическая философия Греции была чужда. Термин «эллинзированный восток», которым пользуется, например Шлюмберже<sup>2</sup>, не передает реального положения вещей. Вглядевшись в миндалевидные глаза парфянских скульптур, во фронтальные фигуры фресок Дура-Европос, мы больше находим влияние Востока, чем греческой культуры. Синкретизм был не равноправный, из искусства эллинизма были заимствованы некие внешние формы и приемы, воздействие греческой культуры было поверхностным и касалось лишь формальной стороны жизни Востока, но внутри дышал дух древних цивилизаций Двуречья.

Ростовцев, один из первых исследователей Дура-Европос, назвал это искусство – не греко-сирийским или греко-семитским, но месопотамским<sup>3</sup>, чтобы подчеркнуть его поразительные особенности и главный центр его распространения. Стиль рельефов Пальмиры и Дура-Европос – это и не продукт закономерного развития восточного искусства, и не варваризация греко-римской культуры. Это своего рода феномен, родившийся между двух империй, периферийное, центробежное явление, впитавшее в себя множество традиций. Но синкретизм Пальмирены не равноправный. Из эллинизма были заимствованы лишь некоторые внешние приемы. Воздействие греческой культуры было поверхностным и касалось лишь формальной стороны жизни городов по обе стороны Евфрата, но внутри дышал дух древних цивилизаций Двуречья.

Подобное соединение мы можем наблюдать в Пальмире, где архитектуру и устройство города с небольшими поправками, вполне можно сравнить с другими юнитами римской империи. Но мир мертвых и мир богов остался почти не тронутыми. В подземных гипогеях царили те же представления, которые были характерны для доэллинистической Сирии и Месопотамии.

Александр, завоеывая «восточных варваров», первоначально руководствовался принципами, заложенными его учителем Аристотелем, который утверждал, что варвары по своей природе более низкие существа, чем греки и, следовательно, должны быть рабами греков. Отсюда и знаменитая фраза Исократы, популярная в Греции в период кризиса (IV в. до Р.Х.): «Перенесем богатства Азии в Европу, а бедствия Эллады – в Азию». Александр, достигнув «колыбели человечества», сменил свою тактику «панэллинизма» на более гибкую политику. Сделав своей резиденцией Вавилон, он почти полностью перенимает церемониал Ахеменидов и культ царя как бога, не характерный для демократической Эллады<sup>4</sup>. Месопотамские и Египетские боги праздновали триумф. Восточный мистицизм стал очень популярен в греко-римском обществе на фоне угасания интереса к собственным культам и развития скептицизма.

Такою же картину мы можем наблюдать и в более поздний период. История парфяно-римских взаимоотношений и их борьба показывают крайнюю субъективность и полную несостоятельность в научном отношении всякого рода рассуждений о каком-то культурном преобладании западных племен и народностей над народами Востока<sup>5</sup>. Наоборот, сталкиваясь со своими восточными соседями, средиземноморские рабовладельцы зачастую показывают себя менее ловкими и менее культурными, чем их восточные противники.

Многие исследователи, исходя из секулярной точки зрения, оценивают эллинистическое искусство Востока, как явление провинциальное и вторичное. Хотя на наш взгляд греко-римское художественное наследие данного периода по сравнению с иератическим искусством Ахеменидов и Парфян выглядит легковесным и эстетским. Достаточно сравнить искусство двух городов с почти одинаковой археологической судьбой: Помпеи и Дура-Европос, чтобы понять, что на Востоке сакральность знака, прежде всего, определяла его реалистичность, а у римлян, наоборот реалистичность удостоверяла сакральность образа<sup>6</sup>.

Мы попытаемся определить пластические и семантические особенности пальмирской эпиграфики, ее взаимоотношения с погребальными и сакральными изображениями в контексте ближневосточной письменной традиции.

**Историография.** Кроме эпиграфических данных практически нет других источников о прошлом Пальмиры, поэтому сбор надписей оставался на протяжении длительного времени основной задачей всех исследователей Пальмиры. Список работ по эпиграфике Пальмиры достаточно обширен, поэтому мы отметим только основные работы, опубликованные в этой области.

Пальмирские надписи впервые были опубликованы в 1616 г. Яном Грутером (Gruter), им была переведена греко-пальмирская билингва<sup>7</sup>. Собственно, с этого события ведет начало история не только пальмирской, но и вообще северо-семитской эпиграфики. Х. Даукинс и Р. Вуд в 1751 г. опубликовали 13 текстов<sup>8</sup>, обнаруженных во время посещения Пальмиры. Аббат Х. Бартеlemi в 1754 г. представил доклад во французской Академии надписей о дешифровке пальмирского письма<sup>9</sup>. Независимо от Бартеlemi к аналогичным выводам пришел и Дж. Суинтон, исследование которого стало доступно читателям в 1754 г. (Swinton). Бартеlemi и Свинтон не только прочитали все до того времени опубликованные пальмирские надписи, но и создали тем самым прочный фундамент пальмирской эпиграфики. В дальнейшем потребовались лишь отдельные мелкие уточнения, не носившие принципиального характера.

В 1861 г. 140 пальмирских надписей нашел А. Ваддингтон, а в 1868 – 1878 г. их издал М. де Вегюе<sup>10</sup>. В 1870 г. тридцать надписей обнаружил А. Д. Мордтман; эта группа текстов была опубликована им же в 1875 г.<sup>11</sup>. 1882 год был ознаменован открытием знаменитого пальмирского тарифа. В 1885 г. обширную коллекцию греческих надписей из Пальмиры скопировал

Дж. Р. С. Стерретт. Среди публикаций пальмирских надписей 80 – 90-х годов прошлого века заслуживают упоминания труды Э. Ледрена<sup>12</sup> и Д. Х. Мюллера.

Много дали пальмироведению Экспедиции Российского археологического института в Константинополе, начавшиеся с 1900 г под руководством Ф. И. Успенского, Б. В. Фармаковского и П. К. Коковцова<sup>13</sup>.

Период после первой мировой войны ознаменовался появлением сводных публикаций пальмирских надписей. В 1926 г. вышло в свет собрание, подготовленное Ж.-Б. Шабо, – третий том второй части «Корпуса семитских надписей» (CIS 1926)<sup>14</sup>; оно содержало все известные до того времени тексты и остается наиболее полным пособием по пальмирской эпиграфике. В 1930 г. начал выходить «Инventарь пальмирских надписей», издававшийся до 1933 г. Ж. Кантино, посвященный исследованию погребальных и светских надписей (Cantineau 1929-1939)<sup>15</sup>.

После длительного перерыва «Инventарь» продолжили после второй мировой войны Старки и Х. Тексидор (Inv.). Оба эти издания существенно отличаются не только содержанием, но и принципами, положенными в основу работы. Издание Ж.-Б. Шабо содержит все тексты на пальмирском языке (у билингв приводится также греческий текст), не только найденные в самой Пальмире, но и обнаруженные за ее пределами – от Британских островов, Италии и Северной Африки до Месопотамии. Ж. Кантино и его продолжатели ограничились надписями, происходящими непосредственно из Пальмиры. Ж.-Б. Шабо группировал надписи из Пальмиры по тематическому принципу, тогда как Х. Кантино и его последователи – по чисто территориальному, хотя выдерживали его не вполне последовательно, как это произошло в VIII выпуске «Инventаря». Наконец, в «Инventаре» публикуются чисто греческие надписи, в которых пальмирский текст отсутствует. В ряде случаев «Инventарь» дополняет «Корпус» надписями, которые в последнем не могли быть учтены. Однако непрерывное увеличение числа публикаций, а также подготавливаемых к изданию и вновь открытых надписей не позволяет считать существующие в настоящее время сводные издания исчерпывающими; «Инventарь» к тому же не завершен.

Сбор и публикация пальмирских надписей до сих пор еще не завершен. Каждая новая экспедиция в Пальмиру и ее окрестности выявляет новые памятники.

Для пальмироведения событием стал выход в 1996 году книги специалиста по семитским языкам, профессора университета Джона Хопкинса в Балтиморе Делберта Хилерса «Palmyrene aramaic texts» (Hillers 1996)<sup>16</sup>. Этот труд включил описание и перевод практически всех надписей, сохранившихся на погребальных пальмирских портретах и алтарях, собранных из 60 музеев мира. Книга включает пальмиро-английский словарь и указатель инвентарных номеров для ориентации в том большом количестве пальмирских древностей, разбросанных по различным коллекциям мира. Для любого исследователя древней Пальмиры эта работа стала настольной книгой.

### Письмо и мировоззрение

Аверинцев в книге «Поэтика ранневизантийской литературы» в главе Слово и Книга размышляет о различном отношении к записанному слову в культуре Ближнего Востока и в греко-римской традиции. Для эллинской цивилизации куда важнее было свободно высказанное слово, а запись его была вынужденной формой фиксации и как бы принижала его. Оправданием могла служить лишь его свободная репрезентация, открытость текста. Эту роль выполняла надпись, выставленная для всеобщего прочтения. В греческом полисе, где законы были достоянием свободных граждан, надпись служила общественным рупором. Первые письменные обращения к широкой публике были выполнены не пером, а резцом<sup>17</sup>. Длинные надписи на памятниках древнего Рима тщательно размечались – сначала буквы писали на камне кистью, а затем высекались. Буквы были четкими, графемы узнаваемы. Греческая, а тем более римская типографика как бы взяли все геометрическое у своего прапредка угаритского письма. Во второй половине IV в. до Р.Х. закончилось образование единого греческого алфавита на основе Милетского пошиба, и монументальное письмо достигло высокой степени графического и эстетического развития, сохраняя при этом деловую простоту и чистоту форм.

Упадок античной демократии, понижение уровня грамотности населения привел к уменьшению значения общественных надписей как массового вида письменности. Эпиграфическое письмо постепенно приобретало формы книжного письма, появились лигатуры. История гибели как греческой, так и латинской монументальной графики обнаруживает, в основном, один и тот же процесс<sup>18</sup>. Минускульное письмо приходит на смену маюскульному, став письмом канцелярским и более привилегированным, выносные элементы стали увеличиваться, появился наклон и лигатурные соединения букв.

Особенности развития семитской ветки алфавитов сопряжены с тем, что для семитов лист папируса был важнее общественной надписи. Прочувствованное, патетическое отношение к письменному труду и написанному слову характеризует отнюдь не только древнееврейскую культуру, но все культуры ближневосточного круга<sup>19</sup>. Сакральность текста предполагает прикрытие, прикровенность. Тут можно вспомнить и религиозный ореол, окружавший писцов Египта и богословие еврейского алфавита с таинственным значением каждой буквы. Греческие боги плохо пишут, он прорицают, Восточные оставляют письма и скрижали. Божественное возникновение алфавита не вызывает сомнения у египтянина или иудея, тогда как грек приписывает изобретение греческого письма разным мифическим личностям – Паламеду, Прометею, поэту Симониду и др., а чаще всего – Кадму Фиванскому.

Восприятие письма и алфавита как сакрального явления, даже при достаточной грамотности населения на Востоке, не предполагало развития нарочито четких видов графики, рассчитанного на массового читателя. Тиранический уклад Восточных царств разделял народ и писцов. Писец на службе у царя, писец на службе у божества<sup>20</sup>. Поэтому здесь не было четких

геометрически правильных форм письма – все они шли от начертаний делового или книжного курсива. Мы почти не обнаружим отличия в беглости древнесемитского монументального, книжного и делового пошибов. Но в то же время в арамейском письме так и не появилось до рубежа эпох тенденции к лигатурному курсиву. Буквы все же сохранили отдельность в написании. И только уже значительно позже эстрангело сравнялись с кароллингским минускулом в степени лигатуризации письма.

Мировоззрение, как мы видим, влияет не только на форму букв, но и на восприятие текста. Надпись для греков была всего лишь фиксацией события или слова, а для представителя ближневосточных культур текст был всегда многогранной и сложнее того, что можно было в нем прочитать. Это повлияло и на различную роль надписи в искусстве Запада и Востока того времени.

### **Пальмирский язык и письмо**

Арамейская письменность представляет одну из ветвей северосемитского алфавита (X в. до Р.Х.), который возник из финикийского линейного письма (втор. пол. II в. до Р.Х.). После завоеваний Александра Великого в четвертом столетии, арамейский язык потерял свое официальное положение, но использовался по всему Ближнему Востоку.

Пальмирский язык является разновидностью арамейского языка, на котором разговаривало население Селевкидской Сирии во II веке, и который был официальными средствами коммуникации администрации персидской империи. Хотя многие жители Пальмиры говорили, вероятно, и на арабском языке, для письма они всегда использовали пальмирский язык. Всякий раз, когда им необходимо было, чтобы сообщение прочли иностранцы, они добавляли греческую версию, в то время как латинские надписи были исключением<sup>21</sup>. Классическое исследование Ж. Кантино<sup>22</sup> сообщает, что помимо греческих и латинских слов в пальмирском языке присутствовали арабские лексические заимствования и собственно пальмиризмы. Пальмирский алфавит состоял из 22 согласных букв, но некоторые могли произноситься как длинные гласные (*w* для *u* или *o*, *y* для *i*, *‘* для *a* или *e*).

Палеографы различает в пальмирском письме две формы: монументальную и скорописную. Пальмирская скоропись возникла между 250 г. и 100 г. до Р.Х., как ответвление арамейского письма. Из скорописи развилось к I веку до Р.Х. монументальное письмо<sup>23</sup>. В этом пошибе употреблялись достаточно детализированные буквы. Вероятно, курсивные формы букв относились к деловому пальмирскому письму, а монументальный пошиб к книжному. В связи с тем, что положение Пальмиры как свободного города было закреплено Римскими императорами, там дольше всего сохранялась общественная надпись, чем скажем, в полу парфянском городе Дура Европос, где подобных надписей найдено мало. Употребление в надписях на камнях одновременно двух различных и притом не эпиграфических, почерков, указывает, насколько незначительна была на семитском Востоке роль надписи (не религиозного содержания), а как массового вида письменности, по сравнению с греко-римской древностью<sup>24</sup>.

В монументальном письме в I веке после Р.Х. употреблялся округлый пошиб. Позже его сменил декоративный ломаный пошиб, появившийся в конце II века после Р.Х. Самая ранняя надпись датируется 44 г. до Р.Х., самая поздняя, написана пальмирской скорописью и датирована 274 г. после Р.Х. Наиболее значительным памятником пальмирской эпиграфики является Пальмирский тариф, найденный С. Абамелек-Лазаревым<sup>25</sup>. В этой самой большой билингве Сирии можно увидеть различие типографических и эпиграфических традиций Востока и Запада.

Дальнейшая феодализация Сирийского общества привела к развитию каллиграфической и лигатурной графики – эстрангело, родственному деловому пошибу Пальмиры. На сирийском (syriac) была написана великая христианская литература Востока.

### Пальмирская эпиграфика

Самый большой массив надписей мы встречаем на надгробиях. Можно выделить три группы погребальной скульптуры в Пальмире: стелы, стоящие на частных могилах; плиты, закрывавшие в коллективных могилах ниши или отмечавшие расположение захоронений; и, наконец, рельефы на саркофагах, в мавзолеях, предназначавшихся обычно для наиболее известных лиц. Погребальные рельефы служили вместилищами нефеш «*nefesh*» или «души». Эта уверенность в том, что покойный присутствует в камне, установленном на могиле, вышла из арабской среды. Надписи доказывают использование этого термина и набатейцами, и другими кочевниками позднего эллинистического периода. В Пальмире *нефеш* принял форму маленькой арочной стелы – каменной плиты с изображением умершего, которая была установлена в подземной могиле<sup>26</sup>. Примечательно, что в классическую эпоху у греков и римлян была иная традиция погребения. Они обыкновенно сжигали тела умерших. Погребальные галереи с локулами, куда помещались трупы, были распространены в Сирии, Финикии и Иудее и пришли в римскую империю благодаря религиозно-обрядовому синкретизму<sup>27</sup>. Такой тип погребения умерших был позже воспринят и христианами. Локулы в христианских катакомбах так же надписывались эпитафиями, а позже на них делались изображения.

Погребальные рельефы высекались в известняке и раскрашивались, натуральными красками. Подобное оформление можно увидеть на фрагментах потолка в гробнице Елахбелла в Пальмире. Надпись вырезалась резцами (*grafito*) на фоне или на одежде и раскрашивалась суриком.

Если реконструировать такой цветной рельеф, то мы обнаружим удивительную схожесть с христианской однофигурной иконой. Такая пластическая и стилистическая близость связана с фронтальностью, характерной для парфянского искусства. Фронтальность возникла, по предположению Малькольма Колледжа<sup>28</sup>, как стремление семитского населения, населявшего Месопотамию, достичь в изображении более тесного личного контакта со своими божествами или создать образ умершего предстоящего перед

смертью. Если добавить к фронтальности схематичность обработки складок одежды, строгий канон в изображении фигур и ликов, который в то же время не исключает подчеркивание психологических особенностей личности, то приходится признать, что парфянское искусство, соединив иератическую традицию Востока с элементами изобразительных приемов Эллинизма, достигло удивительной цельности образа.

Связь пальмирского погребального искусства с христианским искусством тема для отдельной работы, поэтому мы отметим лишь то, что возможно традиция изображения святых сформировались благодаря влиянию сиро-палестинских сакральных и погребальных образов. Сирийские мастера на протяжении первых 7-8 веков заполнили ту изобразительную лакуну, которая возникла при христианизации эллинов и иудеев. Историко-изобразительный процесс на границе эллинизма и Востока в начале нашей эры только и делал, что «забегал вперед». Рельефы пальмирских гипогей и лики фресок Дура-Европос – это, так сказать, икона до иконы и Византия до Византии, предварительная реализация специфических возможностей будущего<sup>29</sup>.

Надписи содержат имя захороненного или захороненных, а так же перечисление более или менее длинного ряда предков. Иногда указано имя того, кем была заказана погребальная плита. Например: «Абраниг дочь Сасана, сына Боррефа. Увы! Сделана для нее сыном Барогом» (B1976/7068). Текст был неотъемлем от изображения. Как степень сходства изображенного на рельефе умершего была важна для последующей загробной жизни, так и имя надписанное давало возможность быть узнаваемым и принятым в потусторонний мир. Например, погребальный рельеф (Stele A72/71), на котором портрет отсутствует, а вместо этого изображена завеса между пальмами, символами бессмертия. На этом рельефе надпись заменяет человека «Увы! Малку, сын Маттанаи Фила. Увы!». Символ перехода из этого мира в мир иной и словесная персонификация умершего достаточны для того, чтобы боги приняли нефеш бедного пальмирского гражданина, которому не хватило денег на то, чтобы заказать свой рельефный портрет.

В отличие от лагинских погребальных надписей, надписи Пальмирены по содержанию скромнее, построены, как и изображения по определенному канону. В них нет философских сентенций по поводу жизни и смерти на подобии «Я жил, пока хотел: как умер, не знаю»<sup>30</sup>. В них нет литературы и красивой риторики, они подобны кодам необходимым для сакрального обряда и идентификации личности. Примечательно, что раннехристианские надписи так же отличаются от античной эпиграфики и надписей VI – VII вв., предельной лаконичностью. Христиане ограничивались тем, что писали имя похороненного, редко обозначали день и месяц кончины, иногда очень краткое пожелание: *Vivas in Deo, in pace, cum sanctis*<sup>31</sup>.

Слово «Увы» неизменный атрибут погребальной надписи. Оно полно сожаления об ушедшем человеке и в то же время спокойной уверенности в том, что душа умершего достигла Неба. Если бы не языческий контекст,



то семантически это восклицание можно сравнить с христианским «Аминь» или *In pace* и *ἐν εἰρήνῃ*.

Текст присутствует в погребальных рельефах и в «свернутом» виде. Часто умершие держат в левой руке прямоугольный предмет, немного расширяющийся на конце. Это «шедула» (*schedula*)<sup>32</sup> – свернутый пергамент, который играл определенную роль в похоронных обрядах, своеобразная «книга мертвых». В Пальмире этот папирус называли «вечный дом» (Рис 1). Сакральный текст спрятан. Напутствие, пропуск на небо предназначен для внутреннего чтения, но содержание его визуализируется в самом образе души. Тема «пропуска» звучит и в тессерах, своеобразных флаерах древности. Маленькие круглые или квадратные глиняные миниатюры, которые служили пропусками на ритуальные пиршества и погребальные процессии.

Надпись может быть размещена внизу рельефа на подобие греко-романской традиции<sup>33</sup>, но фактически на этом аналогия заканчивается. На пальмирских рельефах, имеющих арамейские надписи, отсутствует рамка и строгое расположение строк. Пальмирена небогата примерами эпиграфики латинского типа, например, рельеф Малакбела из Дура-Европос (РАТ 0248)<sup>34</sup>. Создание этого рельефа связано, вероятно, с присутствием римских легионеров в этом форпосте римской империи. Надпись «Самому святому солнцу» выполнена по всем правилам латинской эпиграфики. Объемная ступенчатая рамка, буквы стоящие ровными рядами, напоминают когорты Аврелиана или Красса, захватывающие земли возле Евфрата. Текст и изображение пространственно разделены. Надпись выглядит как дощечка, приставленная к изображению. Арамейские надписи имеют совсем иной характер. Сама форма арамейских букв более «живая». В ней нет геометрической правильности, свойственной греческому и особенно латинскому шрифту. Буквы, вышедшие из скорописи, состоят из округлых элементов. Достаточно посмотреть на обратную сторону алтаря, рассмотренного выше, где изображен молодой бог солнца в колеснице, запряженной четырьмя грифонами (рис. 2). Посвящение, написанное справа налево, имеет форму флаговой выключки. Содержание практически то же, что и в латинской надписи: посвящение \ автор посвящения \ дата. Но сама надпись полна экспрессии, буквы как будто летят вслед за Малакбелом. Строчки расположены веером и смещенность текста вправо придает композиции динамизм и напряжение. Надпись тут выступает не некой табличкой, приставленной к рельефу, а полноправным изобразительным элементом, включенным в религиозный сюжет.

В случае расположения надписи внутри изображения происходит более тесное взаимоотношение образа и текста. Надпись может располагаться и вертикально и горизонтально. Она может быть небрежно написанной, не выдерживать ровность строк, но быть органичным элементом портрета.

Пальмирский скульптор надписывал рельефы, после того как они были сделаны, и, скорее всего, это выполнял отдельный художник. Поэтому предварительная разметка видимо отсутствовала.



Рис 1. Погребальный портрет Ярхибола,  
II в. н. э. (В 1949/7041),  
Пальмирский музей, Пальмира



Рис 2. Рельеф Малакбела из Дура-Европос II в. н. э. (РАТ 0248),  
Капитолийский музей, Рим



Рис 3. «Троица Пальмиры» Верховный бог Баалшамем, бог луны Аглибол  
и бог солнца Малакбел. 50-е гг. н. э. (РАТ 2794), Лувр, Париж

В Лувре хранится рельеф троицы Баальшамена (РАТ 2794) (рис 3) на котором изображен Баальшамен и бог луны Аглибол, и бог солнца Малакбел. Тщательная проработка ликов богов и их парфянской одежды, казалось бы, противоречит случайно надписанным текстам. Но в том-то и отличие восточного образа мысли от эллинистического, что надпись носит знаковый характер, а не эстетический. В сакральном искусстве внутренняя красота важнее внешней. Резчик наносит буквы там, где смысл текста будет соединен с образом: вертикально – возле мечей божеств, горизонтально – возле шлема Баальшамена. Надписи могут проходить по складкам одежды, элементам архитектуры, но не создавать орнамент, как это мы встречаем в ассирийских скульптурах, не доминировать, а лишь точно именовать изображение.

Рассмотрим еще один рельеф из Лувра (АО1556) (рис. 4). Колонист Марко одет в греческую тунику, справа от него пальмирская надпись, слева – греческая. Вертикально расположенные строки арамейских букв свободно размещены на фоне. Греческая надпись высечена на свитке, который стоит на колонне. Свернутые части свитка формируют рамку и таким образом отделяют



*Рис 4. Погребальный портрет Колониста Марко, 250 г. н. э. (АО1556), Лувр, Париж*

надпись от изображения. В этом рельефе видно не только соединение двух эпиграфических традиций, но видна вся трагическая судьба Пальмиры, так блистательно соединявшей Восток и Запад и погибшей в самом расцвете между Римом и Парфией. Увы!

**Выводы.** Эпиграфика Пальмиры отражает то строгое отношение к «святости» письменного слова и буквы, которое было свойственно сирийцам. Надпись, пластически и семантически соединившись с изображением, порождает образ удивительно цельный и «живой». Тот сакральный предельный реализм образа и слова, который мог возникнуть только на периферии, вдали от ромейского центризма и диктата эллинистической догмы. Самобытность, простота и ясность – вот что отличает не только эпиграфику Пальмиры, но и все сирийское искусство. Между двух империй, на границе эллинизма и ориентализма, искусство восточной Сирии только и делало, что «забегало вперед». Рельефы пальмирских гипогей и лики фресок Дура-Европос – это икона до иконы и Византия до Византии, предварительная реализация специфических возможностей будущего<sup>35</sup> – будущего, ставшего потом великой сирийской христианской культурой.

#### Примечания:

- <sup>1</sup> Rostovtzeff M. *Dura-Europos and its Art*. Oxford, Clarendon Press. 1938. С. 6.
- <sup>2</sup> Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток / греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии. – М.: Искусство, 1985 – 206 с.
- <sup>3</sup> Rostovtzeff M. *Dura-Europos and its Art*. – Oxford, Clarendon Press. 1938. – С. 89.
- <sup>4</sup> Левек П. Эллинистический мир. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – С. 11.
- <sup>5</sup> Бокшанин А. Г. Парфия и Рим (исследование о развитии международных отношений позднего периода истории античного мира) М.: Из-тво МГУ, 1966 – С. 304.
- <sup>6</sup> Овчинников А. Н. Символика христианского искусства. – М.: Родник, 1999. – С. 16.
- <sup>7</sup> Gruter Lampas, sive fax artium liberalium (7 vols., Frankfort, 1602-1634).
- <sup>8</sup> Wood's Robert 1753 *The Ruins of Palmyra, otherwise Tadmor, in the desert* (London, 1753).
- <sup>9</sup> Barthelemy. Explication of the Inscriptions in the Palmnyrene Language, in the 48th vol. of the *Philosophical Transactions*, p. 690-756. 1759 г.
- <sup>10</sup> Vogüé, M. de, *Inscriptions palmyréennes inédites*, Paris 1888. [e.g.: Vogüé, *Palmyre 1* = LW 2586].
- <sup>11</sup> J. H. Mordtmann, *Palmyreniachea*, Berlin, 1899.
- <sup>12</sup> E. Ledrain, *Dietioériare des noma propres palmyréeniens*, Paris. 1886.
- <sup>13</sup> Коковцев П. К. Открытый в Пальмире князем С. С. Абамелек-Лазревым камень с таможенным тарифом 137 г. по Р.Х. и необходимость приобретения его для России. СПб., 1900.
- <sup>14</sup> CORPUS INSCRIPTIONUM SEMITICARUM.  
1893 *Corpus inscriptionum semiticarum. Ab Academia Inscriptionum et Litterarum humanorum conditura atque digestum, Pars secunda. Tomus I: Inscriptiones aramaicas continens, Fasciculus secundus*, Paris, 1893 (CIS II).  
1902 *Corpus inscriptionum semiticarum. Pars secunda. Tomus I: Inscriptiones aramaicas continens, Fasciculus tertius*, Paris, 1902 (CIS II).  
1926 *Corpus inscriptionum semiticarum. Pars secunda. Tomus III: Inscriptiones palmyrenae*, J.-B. Chabot (ed.) *Fasciculus primus*, Paris, 1926 (CIS II).

- 1947 *Corpus inscriptionum semiticarum. Pars secunda. Tomus III: Inscriptiones palmyrenae, Fasciculus secundus*, Paris, 1947 (CIS II).
- 1950-1951 *Corpus inscriptionum semiticarum. Pars quinta. Tomus I: Inscriptiones saracenicae continens, Inscriptiones Safaiti-cae*, Paris, 1950-1951 (CIS V). *Corpus inscriptionum semiticarum. Pars secunda. Tomus III: Inscriptiones palmyrenae, Tabulae: Fasciculus primus*, Paris, 1951 (CIS II).
- 1954 *Corpus inscriptionum semiticarum. Pars secunda. Tomus III: Inscriptiones palmyrenae, Tabulae: Fasciculus secundus*, Paris, 1954 (CIS II).
- <sup>15</sup> 1930 *Inventaire des inscriptions de Palmyre*, Publications du Musée de Damas, Fascicules I-IX, Beyrouth: Institut Français d'archéologie de Beyrouth.
- <sup>16</sup> Hillers Delbert R. Cussini Eleonora. *Palmyrene aramaic texts*. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996. – 458 с.
- <sup>17</sup> Шпикерман Э. О шрифте. Русское издание. – М.: ПараТайп, 2005. – 27 С.
- <sup>18</sup> Перепелкин Ю. Я. О происхождении минускульного письма. \Короствовцев М. А. Писцы Древнего Египта. – под ред. А. С. Четверухина. – СПб.: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2001. – 368 с.
- <sup>19</sup> Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: «Coda», 1997. – С. 198.
- <sup>20</sup> Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: «Coda», 1997. – С.199.
- <sup>21</sup> *A Journey to Palmyra / Collected essays to remember Delbert R. Hillers / Edited by Eleonora Cussini*. – Leiden-Boston: Brill, 2005. – С. 47.
- <sup>22</sup> SANTINEAU, J. *Grammaire du palmyrénien épi-graphique*, Publication de l'Institut d'Études orientales de la Faculté des Lettres d'Alger 4, Le Caire: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale. 1934.
- <sup>23</sup> Дириггер Д. Алфавит: пер. с англ. / Общ. Ред., предисл. И примеч. И. М. Дьяконова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 656 с. \332-336\.
- <sup>24</sup> Перепелкин Ю. Я. О происхождении минускульного письма. \Короствовцев М. А. Писцы Древнего Египта. – под ред. А. С. Четверухина. – СПб.: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2001. – С. 299.
- <sup>25</sup> Абемелек-Лазарев С. С. Пальмира. СПб., 1884.
- <sup>26</sup> *A Journey to Palmyra / Collected essays to remember Delbert R. Hillers / Edited by Eleonora Cussini*. – Leiden-Boston : Brill, 2005. – С. 46.
- <sup>27</sup> А. П. Голубцов Из чтений по церковной археологии и литургике СПб, 1917, – С. 333.
- <sup>28</sup> Колледж Малкольм. Парфяне. Пер. англ. Т. Л. Черезова. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 159 С.
- <sup>29</sup> Аверинцев С. С. Другой Рим: Избранные статьи / Сергей Аверинцев; пред. А. Алексеева. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 116.
- <sup>30</sup> Федорова Е. В. Латинские надписи. М. Изд-во МГУ, 1976 – С. 241 (надпись 295).
- <sup>31</sup> А. П. Голубцов Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб, 1917. – С. 355.
- <sup>32</sup> Ingholt, H. *Berytus №3 / Inscriptions and Sculptures from Palmyra*. Berytus, 1936. – С. 102.
- <sup>33</sup> Федорова Е. В. Латинские надписи. М.: Изд-во МГУ, 1976. – 180 с.
- <sup>34</sup> Drijvers H. J. W. *The Religion of Palmyra*. Leiden, Brill, 1976. – Plate XLI.
- <sup>35</sup> Аверинцев С. С. Другой Рим: Избранные статьи / Сергей Аверинцев; пред. А. Алексеева. – СПб.: Амфора, 2005. – С. 116.

## ІЕРОГЛІФІКА В СИСТЕМІ ДЕКОРУ ЯПОНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ВБРАННЯ

Рибалко С. Б.

**Анотація.** В статті розглядаються засоби використання ієрогліфічного знаку в японському традиційному костюмі на прикладі кімоно та аксесуарів (канзасі, сагемоно, нецке).

**Ключові слова:** кімоно, японське традиційне вбрання, нецке, сагемоно, канзасі, ієрогліфіка.

**Аннотация.** Рибалко С. Б. **Иероглифика в системе декора японского традиционного костюма.** В статье рассматриваются способы использования иероглифического знака в японском традиционном костюме на примере кимоно и аксессуаров (канзаси, сагемоно, нэцкэ).

**Ключевые слова:** кимоно, японский традиционный костюм, нэцкэ, сагемоно, канзаси, иероглифика.

**Annotation.** Ribalko S. B. **Ieroglifika in the system of decor of the Japanese traditional costume.** In the article the methods of the use of hieroglyphic sign in the Japanese traditional costume on the example of kimonos and accessories are examined (kanzasi, sagemono, netske).

**Key words:** kimono, Japanese traditional costume, netske, sagemono, kanzasi, ieroglifika.

**Постановка проблеми, аналіз стану дослідженості.** Розвиток художньо-промислових форм мистецтва зумовив певною мірою інтерес до японської класичної спадщини, в якій окрема увага спостерігається до японських текстильних виробів. Засоби декорування одягу відзначалися вже дослідниками гравюри *укійо-е*. Так, видатний літератор, громадський діяч та дослідник японського мистецтва Е. Де Гонкур, у 1894 році, розглядаючи творчу спадщину Кітагава Утамаро, особливо підкреслював красу та вишукану орнаментальність одягу красунь.

У загальному захопленні ідеєю поєднання промисловості та мистецтва художня спадщина Японії, її наочний синкретизм сприймалися європейськими мистцями як джерело натхнення та майже відповідь на актуальні проблеми тогочасної художньої практики. Так у 80 – 90-ті роки англійські художники, що розробляли нову структуру орнаменту, де форма та фон мали би бути взаємно замінюваними, звернулись до японського досвіду. Тож своєчасним стало видання у 1880 році «Граматика японського орнаменту» Т. Катлера – першої спеціальної роботи за цією темою.

Важливим підґрунтям для творчих експериментів стало й щомісячне видання «Le Japon artistique», ініційованого С. Бінгом у 1888 році. Журнал друкувався одночасно трьома мовами: французькою – у Парижі, англійською – в Лондон, та німецькою – в Лейпцигу. За три роки існування журнал ознайомив європейських мистців з різноманітними галузями японської художньої спадщини, у тому числі й з текстильними виробами. У журналі друкувалися збірки та тонові таблиці декоративних мотивів та візерунків із спеціальних

японських альбомів-посібників для майстрів текстилю, вишивки та фарфору. У багатьох номерах містилися репродукції деталей старовинних японських тканин, декорування зброї [1].

Широкий інтерес до японської культури у світі зумовив появу цілої низки як спеціальних, так і популярних видань щодо японського одягу, які належать таким японським мистецтвознавцям як Хаяо Ісімура [13], Нобухіко Маруяма [13, 17, 18], Кіріхата Кен [16], Нома Сейроку [14], Нагасакі Івао [19-21] тощо. (Більш докладно про стан дослідженості – в окремій статті автора [2]). Власне система декору традиційного вбрання тривалий час не поставала предметом спеціальних досліджень через те, що відносилась до галузі «практичного знання». З поступовим поширенням європейського типу одягу, що витіснив національний стрій до сфери ритуалу та свята, «мова» орнаментики кімоно стала поступово забуватись. Саме тоді стали з'являтися огляди візерунків кімоно, що складають «абетку» етикету японського вбрання, адже вдягання в Японії є одним із засобів виявлення поваги. Подібні публікації, за звичай, містяться в загальних виданнях, присвячених історії японського костюму та відзначаються стислістю, відсутністю глибокого мистецтвознавчого аналізу.

Хіба що не єдиним ґрунтовним дослідженням японської орнаментики стала фундаментальна праця Нагасакі Івао «Кімоно та візерунки. Японські форма та колір» [19]. Вчений розглядає розмаїття візерунків кімоно, визначає їхнє семантичне навантаження та генезис. Однак апеляція саме до японської читацької аудиторії спричиняє певну герметичність ідей та спостережень та водночас зумовлює обмеженість напрямків дослідження. Відтак стає **актуальним** звернення до системи декору японського вбрання, без розуміння якої неможливо уявити культуру кімоно у всій її повноті.

Запропонована розвідка не претендує на всеосяжність висвітлення зазначеної проблеми та окреслює можливі ракурси дослідження одного із її аспектів – вивчення ієрогліфіки в системі декору японського традиційного вбрання. Отже **завдання** полягає у висвітленні засобів використання ієрогліфічного знаку в японському традиційному костюмі.

**Результати дослідження.** Ієрогліфічна писемність у культурах Далекого Сходу та, зокрема, в Японії слугувала не лише засобом передачі інформації. Особливості ієрогліфічного знаку, що полягають в утворенні численних підтекстів, що народжуються між озвученим словом та власне, знаком, сформували й особливості естетичного мислення японців. Розмаїття значень слова промовленого та написаного використовувалась вже поетами давнини при складанні танка, тож цілком зрозуміло, що цей досвід став використовуватись в образотворчому мистецтві, а згодом і в костюмі. Як слушно зауважує Нагасакі Івао, використання ієрогліфічного знаку як образотворчого елементу спостерігається ще за часів Хейан, коли ієрогліфічні знаки долучали до пейзажних композицій. Ієрогліфічні знаки непомітно вплетались у «тканину» художнього твору. Такий прийом отримав назву «асіде» (тросник + рука) [19, с. 205].

Сьогодні достеменно невідомо походження слова «асіде», але цілком ймовірно, що воно походить від назви одного з каліграфічних стилів, подібно до визначень «Отоко-де (чоловік + рука, тобто ієрогліфіка)» та «Онна-де (жінка + рука, тобто японська абетка хірагана)».

Нагасакі Івао вважає, що термін «асіде» походить від образотворчого мотиву, в межах якого і склалась традиція поєднання ієрогліфічного знаку та зображення. Він пише: «мистці малювали на папері краєвид – тросник (асі) біля ставка та уподібнювали ієрогліфічні знаки скелям, соснам, птахам...» [19, с. 205]. Якщо взяти до уваги, що згодом японці утворюють спеціальний жанр живопису – хайга, де поетичний текст, написаний скорописом, має зображальні якості, то вибудовується цілісна, безперервна традиція використання писемного знаку як зображального мотиву, що підтверджує припущення Нагасакі Івао.

В орнаментиці кімоно ієрогліфіка набула поширення за часів правління сьогунів Токугава: разом з рослинними мотивами на косоде, або утікає розташовували ієрогліфічні знаки, що складали невід'ємну частку візерунку. За звичай такі сполучення (візерунок + ієрогліфічний знак) створювались за мотивами давніх легенд та переказів, історичних романів, п'єс театру Но. У такому випадку ієрогліфічний знак використовувався як елемент, що заміщає зображення, що перетворювало декор кімоно на загадкову картину, ребус, який потрібно було розгадати.

Нагасакі Івао наводить такий приклад: «В журналі «Охіінаката», що вийшов друком у 1667 році, міститься приклад такого візерунку: комбінація зображальної форми з ієрогліфами, де певний мотив зображується гумористично. Наприклад, візерунок, що складається із зображення сітки та розташованого над нею ієрогліфа «птаха», що натякало на птаха, потрапившого до мисливської сітки» [19, с. 206]. Звісно, тогочасний городянин розумів буддійсько-конфуціанський дидактичний підтекст такого зображення: дуже легко потрапити у тенета гріха. Про поширеність зазначеного образу свідчить і найпопулярніша за тих часів п'єса Тікамацу Мондзаемон «Самогубство закоханих на острові Небесних Сітей».

Таким чином, ієрогліф на косоде виконував роль «ключа» до загадки, утворював своєрідну інтелектуальну гру. В такому випадку ієрогліфічний знак використовували як зображальний мотив, тобто кожен ієрогліф функціонує виключно як ідеографічний знак, каліграфічний характер якого має вторинне значення.

Сполучення ієрогліфічних знаків із зображальними мотивами тривалий час використовувались в оздобленні косоде, але після ери Генроку (1688-1704) з'явився новий тип візерунку з використанням ієрогліфічних знаків. Тепер ієрогліфи, що позначали частину, або цілий вірш розташовували таким чином, що вони складали єдине ціле з візерунком. На відміну від попередньої моделі, що відбивала смаки простих городянок, новий тип декорування кімоно пасував смакам жінок самурайських родин (буке). Відтепер ієрогліф виконував головну роль в дизайні кімоно, а зображальний мотив став додатковим, заповнюючи



вільні місця між розкиданими по полю тканини ієрогліфами. Як влучно зауважує з цього приводу Нагасакі Івао, «стосунки господина та слуги у сполученні візерунка та ієрогліфа помінялись місцями» [19, с. 208].

Згодом нова модель оздоблення кімоно набула поширення і серед городян, що пов'язано з популяризацією поетичної творчості. Як відомо, за часів Токугава у складанні хайку змагались навіть селяни, а славнозвісну антологію «Хякунін іссю» (Сто віршів ста поетів) знали напам'ять мешканці міст від ремісника до банщиці та продавщиці.

Оскільки в системі декору кімоно стали використовуватись вірші, то й розширився склад зображуваних писемних знаків. Тепер можна було бачити у складі візерунку і китайські ієрогліфи, і знаки японської абетки (хірагана) та, як свідчить Нагасакі Івао, знаки катакани, якою, зазвичай писали слова іноземного походження [19, с. 209]. Разом з тим, у використанні всіх трьох типів знаків можна побачити певні коливання. Нагасакі Івао стверджує, що «якщо наприкінці 17 – початку 18 століття переважно використовувались китайські вірші (кансі) і відтак – китайські ієрогліфи, то приблизно із середини 18 століття поступово починають домінувати японські вірші (вака). До 19 століття включно косоде та утікаке жінок-городянок частіше містять знаки хірагани» [19, с. 209].

Прикрашаючи кімоно текстами японських віршів, майстри використовували писемні знаки не тільки для передачі змісту, а й для естетичного ефекту. Відтепер каліграфічний характер знаку набуває особливого значення. На деяких зразках кімоно доби Токугава можна побачити відтворення особливостей нанесення писемних знаків пензлем. Нагасакі Івао пояснює це встановленням миру, що призвело до поширення інтересу не тільки до поетичної творчості, а й до каліграфії. Тож не дивно, що зазначена культурна ситуація позначилась і на дизайні кімоно: «Кожен твір відбиває не тільки зміст вірша, а й каліграфія відбиває моду свого часу. Саме тому в дизайні ткацтва та розпису кімоно каліграфія стає об'єктом дизайнування» [19, с. 210].

Прикладом для викладених положень можуть служити ширми з колекції Номура [12]. Так, у розписі ширми кінця 17 – початку 18 століття (іл. 1) зображені пара косоде, де великі за розміром ієрогліфічні знаки утворюють композиційний та змістовний центр. Композиція декору косоде (праворуч) розділена на контрастні за кольором вертикальні сегменти. Однак ієрогліфи у даному випадку виступають і як змістовні знаки, і як графічно виразна межа між стихіями червоного та білого. Значення ієрогліфічної частини «вака таке» (молодий бамбук) підтримується ритмом перехрещених рисок, що нагадують бамбуковий тин. Дослідниця А. М. Штінчекум припускає, що у даному випадку присутнє посилання на поему із славнозвісного роману доби Хейан «Гендзі-моногатарі» (розділ «Метелики»). Однак, ніяких інших образів, щоб співпадали з відповідними тропами роману в орнаменталі косоде ми не знаходимо. Тож, цілком можливо, що знаки «молодий бамбук» використані для оздоблення весіннього косоде як дотепна асоціації весни та молодості.



Лл. 1. Тогосоде-бьобу. Розпис. Кін. 17- 18 см.



Лл. 2. Тогосоде-бьобу. Розпис. 18 см.



Лл. 3. Айкуті-зүцү.  
Кістка, різьба. 18 см.  
Підпис: Про-у

Ліворуч зображене косоде, де вертикальний ритм знаків підкреслюється вертикальним розподілом білого та зеленого кольорів сукні. Ієрогліфи «сен зай» виконані в техніці аплікації із золотою та зеленою парчі. Слово «сен зай» (одна тисяча років) зазвичай використовувалось як побажання довголіття, або як клятва у відданості. Характер благого побажання підкреслюється й золотавим квітінням сосни у центрі стилізованих зображень хризантем. Сосна, як відомо здавна використовується в японській поезії та образотворчому мистецтві як символ вічності та відданості.

Формули побажання добра використовувалися і в інших елементах вбрання. Так, приміром, гаманці за часів Токугава нерідко прикрашалися виразом «десять тисяч багатств».

Тема косоде в декоративному оздобленні іншої ширми із згаданої колекції також задається ієрогліфічним знаком, проте активніше підтримується орнаментом вишивки (іл. 2). Пишне гаптування стилізованими зображеннями розквітлої вишні переходить у вертикальний ритм струменів водоспадів та хаток під солом'яним дахом, що одразу встановлює асоціативний зв'язок із подорожжю до Йосіно. Саме туди здавен давен та по сьогодні японці йдуть споглядати чарівне квітіння вишні. Каліграфічний розчерк ієрогліфу «зава» (болото) становить разом із орнаментом єдине стилістичне та змістовне ціле. У класичній поезії, присвяченій приходу весни доволі часто зустрічається образ болота, біля котрого збирають молоді трави. Скоріше за все зазначені образи мали надати свіжості предмету одягу, що використовувався в місті у жаркі дні весни.

Цікавий приклад наводить Іппіцуан – автор біографій 47 відданих ронинів. Розповідаючи про мужність та силу одного з славнозвісних месників – Кіура Садаюкі, він не оминає такої подробиці: «На нарукавних знаках в нього було написано китайські вірші» [8, с. 76], що мало свідчити про високу освіченість цього героя.

Графічна довершеність ієрогліфічного знаку дозволяла не тільки використовувати його у якості оздоблення тканини, а й надавала широкі можливості з точки зору створення форм, виразних за силуетом. Так, наприклад, у згаданій серії Кунійосі представлено один з розповсюджених засобів пов'язування *xatimaki* – у формі ієрогліфа «8», що перетворювало її на оберіг («8» – число магічне).

Схожий прийом застосовувався і в численних «дрібничках», що склали ансамбль вбрання та, безумовно, певною мірою свідчили про смак та інтелект їх володарів. Так, приміром, Таменага Сунсуй – письменник доби Токугава, звертаючи увагу читача на вбрання та вишукані аксесуари героїнь роману, не тільки характеризує своїх героїнь, а й будує розвиток сюжету. Так, шпилька, що прикрашала зачіску суперниці (Адакіті) виявилася більш вишуканою та водночас, свідоцтвом зради: «Ну-бо, погляньте! Ось шпилька, якою завжди користується пані Адакіті: пелюсток сливи, а на зворотному боці вирізано ієрогліф «ада». Звідки се тут?» [6, с. 188].

Схожі прийоми можна побачити і в мистецтві укійо-е. Так, приміром, зображення куртизанки у паланкіні, виконане Ісікава Тойонобу (1711-1784) супроводжено віршем:

*«Ковдра-футон в паланкіні  
Можна уподібнити платку-фукуса,  
В який загорнуто дорогоцінну перлину»*

Наведений вірш рекламує зображену модель, називаючи її ім'я: О-Тама (перлина), – зазначає М. В. Успенський [9, с. 96].

Ієрогліфічні ребуси притаманні й іншим аксесуарам одягу. Так, хрестоматійний приклад являє нецке із зображенням жінки, що мис підлогу. якщо перевернути фігурку, то її силует створює ієрогліф «кокоро» (серце). Таким чином зображення виявляє другий, дидактичний зміст: чистим має бути не тільки оселя, а й серце [7].

Цікавий приклад такої свого роду інтелектуальної гри являє айкуті-зуцу, що демонструвався на виставці Париж-Едо [15, с. 52]. Футляр, виготовлений з кістки, підписаний ім'ям майстра Рю-у (іл. 3) призначений тільки для чоловіків. Декор зазначеного айкуті-зуцу містить еротичну сцену, трактовану доволі комічно: Капа (у японській міфології Водяник) кохається з коропом. Приводом для такої жартівливої інтерпретації сюжету стала омонімічність слів «короп» та «кохання», що в японській мові позначаються однаково : КОІ. У стилістичному плані декор футляру поєднує гравірування та рельєф.

У розмаїтті японського вбрання можна побачити і чимало прикладів використання цілих текстів. Зразком може служити костюм театру *Но*, який призначався для виконання чоловічих ролей. *Косоде*, виготовлене з червоного атласу та золотою парчі, розшите золотавими ієрогліфічними знаками, які складають вірш про весну з антології китайської та японської поезії доби Хейан (іл.4). Це у повному сенсі костюм-текст. Разом з тим, його інформаційний зміст не переважає над естетичним: зближені за тональністю кольори ієрогліфічних знаків та тканин одягу складають цілісне враження шовку, гаптованого витонченим візерунком.

Схожим чином використовуються ієрогліфічні знаки на комірці нижнього кімоно куртизанки у гравюрі Кітагава Утамаро «Красуня з віялом». Дизайн тканини складають не окремі знаки, а цілісний текст поеми (іл.5), що утворювало разом із зображенням та текстом на віялі єдиний ансамбль.

Цікавий, та водночас екстравагантний прояв театральних пристрастей, пов'язаний з використанням ієрогліфічних знаків, являють шпильки, що прикрашають зачіски Майко в грудні. Складна декоративна композиція містить папірці, де залишають свої автографи улюблені актори (іл. 6).

Писемні тексти використовувалися й у декорі сагемоно – своєрідного комплексу завязаного палія, що складався з люльки у спеціальному футлярі (кісерузуцу) та кісету для тютюну та кресала, з'єднаних ланцюжками. Такий комплект носили поверх вбрання, прикріпленим до поясу за допомогою нецке. В умовах поліцейського режиму сьогунів Токугава, що забороняв використання



Лл. 4. Костюм театру Но. Шовк, вишивка.  
Початок XVII ст.



Лл. 5. Кітагава Утамаро. Красуня  
з віялом. Ксилографія. XVIII ст.



Лл. 6. Канзасі для Майко. XXI ст.

коштовного одягу городянам, такі речі виявлялися хіба що не єдиною прикрасою у загальному ансамблі вбрання. Використання текстів у сагемоно за звичай підтримувалось іншими елементами декору. Так, комплект являє собою чудову комбінацію чорного льону та шкіри, декорованою позолотою, срібною фольгою, вкрапленнями червоного та блакитного кольорів (іл. 7). Застібка виконана із срібла у формі півонії. На зворотному боці застібки вигравірувано текст:

*«Нема нікого  
побачити  
ці півонії,  
а люди питаються  
що весна принесе!»*

Нецке, що виготовлювали у провінції Івамі, відрізнялися саме використанням ієрогліфічного тексту як головного зображального засобу. На відміну від інших центрів, майстри не змінювали форми самого матеріалу, а лише полірували його та додавали невеличке зображення з текстом, або тільки текст. Найбільш показові у зазначеному сенсі роботи засновника



Іл. 7. Сагемоно. Шкіра, шовк, срібло, фольга. 18 см.

школи Томіхару містять розгорнуті повідомлення про те, ким коли та де виготовлена річ. При цьому цілком очевидно, що ієрогліфічні знаки у його працях виконують не тільки функцію повідомлення, а й декору.

Тексти прикрашали й декоративне оздоблення зброї [3, 4]. Причому, деякі приклади являють напрочуд антімилитарний характер. Так, декоративне оздоблення одного з айкуті приваблює саме багатством поетичних відсилань. На його лезі записано текст вірша про сніг та місяць, а рукоять прикрашає вирізане з дерева жабеня, що наче із славнозвісного хайку Мацуо Басьо приготувалося здійснити свій безсмертний стрибок, після якого, за влучним виразом О. Шелестової, тиша настала ще більш глибока... [11, с. 95].

В цілому слід зазначити, що на відміну від імпозантного стилю Момояма з його тяжінням до розкоші, сміливого поєднання різноманітних орнаментальних мотивів та технік декорування, де не знайдемо жодного прикладу літературних мотивів у кімоно, в ансамблі вбрання часів Токугава використання образів класичної літератури – доволі поширене явище.

Висновки. Аналіз взірців традиційного вбрання доби Токугава свідчить, що ієрогліфічні знаки активно використовувались в системі декору як текстильної продукції, так і численних аксесуарів (канзасі, сагемоно, нецке, піхви меча). Найбільш часто писемні знаки використовувались в оздобленні кімоно. Засоби використання писемних знаків відбивають певні зміни в культурі доби Токугава та естетичній свідомості городян. Якщо спочатку ієрогліфіка виконувала ідеографічну функцію, то згодом з її допомогою передавали зміст віршів. У зазначеному процесі відбувалось естетичне переосмислення каліграфії, писемний знак в системі декору кімоно набув розмаїття смислів. Поступово каліграфія стає об'єктом дизайну і виконує провідну функцію в системі декору кімоно, підпорядковуючі собі зображальні мотиви та нерідко перебираючи на себе і функції зображальності.

Не менш важливою уявляється й тенденція використання зображального мотиву без використання ієрогліфічних знаків, проте розуміння котрого залежить від знання писемних текстів.

#### Література:

1. Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве. – М., 1996.
2. Рыбалко С. Японський традиційний стрій: джерела та стан дослідженості // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2002. – № 5.
3. Рыбалко С. Великое в малом. Каталог выставки. – Харьков, 2004.
4. Рыбалко С. Мастера и самураи: искусство скульпторов и оружейников Японии. Каталог выставки. – Харьков, 2006.
5. Сто стихотворений ста поэтов. Предисловие, перевод со старояп., коммент. В. С. Сановича. – М.-СПб., 1998.
6. Таменага Сунсуй. Сливовый календарь любви. – М.-СПб., 1994.
7. Успенский М. В. Нэцкэ. – Л., 1986.
8. Успенский М. В. Самураи Восточной столицы в гравюрах Итиюся Куниси. – Калининград, 1997.
9. Успенский М. В. Из истории японской гравюры. – СПб, 2004.
10. Успенский М. В. Из истории японского искусства. – СПб., 2004.

11. Шелестова О. Ще раз до інтерпретації «Старого ставка» Басьо // Матеріали першого всеукраїнського симпозиуму з мовознавства і літератур країн азійсько-тихоокеанського регіону. Зб.ст. – К., 1999.
12. Kosode 16<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> Century Textiles from the Nomura Collection. – Tokyo, New York, 2005.
13. Nayaо Ishimura, Nobuhiko Maruyama. Robes of elegance: Japanese Kimonos of the 16<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> cent.: Raleigh: North Carolina museum of art, cop. 1988.
14. Noma Seiroku. Japanese costume and textile arts. – New York, Tokyo, 1974.
15. Paris-Edo. Netsuke and sagemono. – Paris, 1994.
16. Кирихата Кен, Фуджимото Кейко, Ідзумі Йоджіро. Кьо-но юга (елегантність кіотоська). – Кіото, 2005.
17. Маруяма Нобухико. Юзен дзоме (юзен фарбування). – Кіото, 1993.
18. Маруяма Нобухіко. Буси-но йо-соо-і (самурайская дежда). – Кіото, 1994.
19. Нагасакі Івао. Кімоно то мойоу (ніхон-но катачі то іро)[Кімоно та візерунки (японська форма та колір)]. – Токіо, 1999.
20. Нагасакі Івао. Косоде. – Кіото, 1993.
21. Нагасакі Івао. Фурісоде. – Кіото, 1993.
22. Хашимото Суміко. Кандзасі (заколка). Токіо, 2006.

## КРУГ ЯПОНСКИХ СВЯЗЕЙ ДАВИДА БУРЛЮКА

### Оваки Чіэко

**Аннотация.** В статье рассмотрен круг творческих связей Давида Бурлюка во время его пребывания в Японии (1920 – 1922). Особое внимание уделено его отношениям с японскими футуристами.

**Ключевые слова:** Давид Бурлюк, японский футуризм, эпоха Тайсё, Первая выставка русских картин в Японии.

**Анотация.** Чіэко Овакі. Коло японських зв'язків Давида Бурлюка. В статті розглядаються творчі зв'язки Давида Бурлюка під час його перебування в Японії (1920 – 1922). Особливу увагу приділено його стосункам з японськими футуристами.

**Ключевые слова:** Давид Бурлюк, японський футуризм, епоха Тайсё, Перша виставка російських картин в Японії.

**Annotation.** Chieko Ovaki. Circle of Japanese communications of David Burliuk. In the article the circle of creative communications of David Burliuk during his stay in Japan is considered (1920 – 1922). The special attention is spared him to the relationships with the Japanese futurists.

**Keywords:** David Burliuk, Japanese futurism, the Taise epoch, First exhibition of the Russian pictures in Japan.

**Постановка проблеми, анализ последних исследований.** Давид Бурлюк провел в Японии почти два года (1920 – 1922), исполненных активной выставочной, художественной и литературной деятельности. Он активно сотрудничал с японскими футуристами, устраивал выставки и диспуты, неизменно вызывавшие интерес публики и прессы.

Отдельные исследования японских специалистов, посвященные деятельности Давида Бурлюка в Японии, преимущественно направлены на восстановление фактов, связанных с пребыванием художников в стране и, как правило, мало знакомы украинским и русским ученым. В трудах Тосихару Омука [112], Исэки Масааки [3], Такидзава Кёдзи [9] Акира Судзуки [8]



приводятся отдельные данные относительно взаимодействия Давида Бурлюка с творческой интеллигенцией Японии. Поэтому представляется **актуальным** систематизировать фактографические материалы и проследить круг японских связей Давида Бурлюка, что позволит приблизиться к пониманию того, кто и почему поддерживал художника из России, с одной стороны, и послужит некоторым ориентиром для будущих исследователей, – с другой. Кроме того, именно среди художников, встречавшихся с «отцом российского футуризма», следует в первую очередь искать следы влияния Давида Бурлюка. Таким образом, **задача** данной статьи заключается в выявлении творческих связей Давида Бурлюка в Японии, определении их значимости в деятельности художника в 1920 – 1922 гг.

**Результаты исследования.** В числе первых представителей японской общественности, оказавших поддержку Давиду Бурлюку, следует назвать Курода Отокичи (黒田乙吉 **Kuroda Otokichi**) – **специального корреспондента** газеты «Осака Майничи». Именно он написал первую статью о Давиде Бурлюке, тем самым подготовив японскую общественность к приезду художника из Японии. Эта статья освещала международную выставку картин, организованную Бурлюком во Владивостоке. Более подробно об этой выставке он написал в октябрьском номере газеты [124]. Там же он поместил биографию художника и интервью с ним.

Курода Отокичи был в числе первых корреспондентов, освещавших подробности визита русских художников в Японию. Журналист сопровождал Давида Бурлюка в офис «Осака Майничи», помог установить необходимые связи с японскими журналистами. Очевидно, что он сыграл важную роль в организации «Первой выставки русских картин». Во всяком случае, именно он выполнял функцию представления русских футуристов в Японии. Неслучайно Давид Бурлюк выражает ему особую благодарность на страницах каталога первой выставки в Японии, дарит свой пейзаж.

Выставка русских футуристов состоялась благодаря поддержке общества японских футуристов, которое к приезду Давида Бурлюка возглавлял Фумон Гё (普門暁 **Fumon Gyō: 1896-1972**). **Фумон Гё (рис. 1)** родился в Нара, образование получил в Токио. В 1918 году он экспонировал футуристическую работу в «Тайхейёу-гакай (выставка Тихого океана)», а в 1920 году создал «Мирайха бидзюцу кёкай», открыл выставку в Гиндза (**рис. 2**). Фумон Гё много общался с Давидом Бурлюком и Виктором Пальмовым в процессе подготовки «Первой выставки русских картин в Японии».

Фумон Гё содействовал продаже картин с «Первой выставки русских картин». В результате конфликта, возникшего внутри общества, он был отстранен от организации следующей выставки и в 1922 году вышел из его состава. После ухода из общества японских футуристов он примкнул к студии театрального кино в Осака, проявил себя в театральном искусстве.

В дальнейшем, Давид Бурлюк в силу своей активности общался с различными представителями творческой интеллигенции. Однако человеком,



*Рис. 1. В зале первой выставки русских картин в Японии. Слева направо: Фумон Гё, Киносита Суючиро, Д. Бурлюк, неизвестный, В. Пальмов*



*Рис. 2. Фумон Гё. Олень, свет. Холст, масло. 1919*

с именем которого неразрывно связывается пребывание и деятельность Давида Бурлюка в Японии, стал Киносита Суючиро (木下秀一郎 **Kinoshita Shuichiro**: 1896 – 1991) – один из активных участников общества японских футуристов (рис. 1). С Давидом Бурлюком его связывала не только общая деятельность, но, по-видимому, и глубокая дружба. Сохранились рисунки Давида Бурлюка с подписью «моему другу Киносита», открытка, отправленная Давидом Бурлюком из Сидзуока, где он сообщает Киносита свой адрес и приглашает приехать. Давид Бурлюк со всей семьей был гостеприимно принят и отцом Киносита в его доме в Токио. Вацлав Фиала и Давид Бурлюк впоследствии тепло вспоминали этот дом [10, с. 15].

Киносита не был профессиональным художником. Родом из префектуры Фукуи, он не получил специального художественного образования и по воле родителей обучался в медицинском училище. Однако в силу молодости и характера он увлекся идеями футуризма и представил свои работы на первой выставке Мирайха бидзюцу кёкай (Общества художников-футуристов). В 1921 году Киносита организовал вторую выставку японских футуристов. В 1922 году он переехал в префектуру Фукуи и вместе с Цучиока Сютаро создал «Хокусо-га кай (Общество Хокусо)». В 1923 году Киносита Суючиро издал книгу в соавторстве с Давидом Бурлюком «Мирайха това? Котаэру (Что такое футуризм? Ответ)» [6], активно действовал как центральная фигура движения футуризма в Японии.

Киносита начал активную работу в области нового искусства после того, как его картина была принята на «Первую выставку Общества художников-футуристов», открытую Фумоном Гё. Однако не будет преувеличением сказать, что встреча Киносита Суючиро с Давидом Бурлюком в процессе подготовки «Выставки русских картин» оказалась судьбоносной для молодого художника. Киносита принял самое деятельное участие не только в организации выставки картин русских художников, но и всемерно помогал Давиду Бурлюку. При этом молодой живописец много общался с русским художником, постигая смысл и суть футуризма. Именно ему, после отстранения Фумона Гё, было поручено Обществом художников-футуристов готовить открытие второй выставки.

Беседы Киносита Суючиро с Давидом Бурлюком вылились в подготовку совместной монографии «Мирайха това? Котаэру (Что такое футуризм? Ответ)», которая вышла в свет в 1923 году. После отъезда Давида Бурлюка Киносита продолжал играть важную роль в движении нового искусства периода Тайсё. Так, в апреле 1923 года он открыл выставку этюдов Общества художников-футуристов, в 1924 году открыл персональную выставку, где читал лекцию о футуризме. Тогда же, в 1924 году, он провозгласил создание «Санка», заменяющее «MAVO» и «Action». Он экспонировал свои работы на «Санка кайин тэн (выставке членов Санка)» и «Санка кобо тэн (выставке широкой вербовки Санка)». После раскола «Санка» ушел из мира искусства и посвятил себя медицине.

В творчестве Киносита заметно влияние его старшего коллеги из России. Уже в картине «Майко на сцене» (рис. 3), экспонировавшейся на «Второй выставке футуризма», прослеживается стремление следовать футуристической схеме, сосредоточивая внимание не на образе майко, а на ее двигающемся теле. Многократно повторенный контур рук девушки, создает не только ощущение движения, но и исходящего от сямисэна звука. Правда, в отличие от Давида Бурлюка, Киносита помещает свою модель в предельно ограниченное пространство, выстраивая композицию по принципу «окуби-э» (картинки в окошке), принятую в гравюре укиё-э жанра бидзинга.

Влияние Давида Бурлюка прослеживается и в некоторых графических листах Киносита. Зыбкость почти тающих в пространстве линий, неопределенность силуэта – трудно представить что-либо более не свойственное традициям японской графики, но зато так напоминающее легкую эскизность «японских рисунков» русского художника.

На различных выставках «Санка» Киносита Суючиро демонстрировал примеры перформанса [4, с. 123-125].

К сожалению, следует отметить, что произведения, отмеченные признаками нового искусства, до настоящего времени не сохранились. Часть из них была утрачена во время землетрясения в 1923 году, часть погибла в пожаре Второй мировой войны.

Картина «Вечерний портрет г-на Цучиока» (рис. 4), выполненная в реалистическом ключе, экспонировалась на персональной выставке в Фукуока



Рис. 3. Киносита Суючиро.  
Майко на сцене. 1921



Рис. 4. Киносита Суючиро.  
Вечерний портрет г-на Цучиока.  
Холст, масло. 1922

в 1924 году, где он работал как врач. Портретируемый Цучиока в то время, когда Киносита приехал на место нового назначения, вместе с Киносита создал «Хокусю кай» с целью распространения движения нового искусства и был именно тем человеком, который позже продолжил вести это общество.

Первым критиком, давшим положительную рецензию на выставку русских футуристов, стал Исии Хакутэй (石井柏亭 *Ishii Hakutei*: 1882 – 1958), настоящее имя которого – Манкичи. Именно к нему на следующий день после приезда пришел Давид Бурлюк. Нельзя сказать, что этот визит превратил Исии Хакутэй в соратника Бурлюка. Скорее Исии Хакутэй был обескуражен внезапностью этого визита, однако в рецензии отказать не смог. Его текст и украсил издание первого каталога.

Достоин внимания то, что Исии Хакутэй, хоть и не причислял себя ни к футуристам, ни к друзьям Бурлюка, тем не менее написал впоследствии еще ряд рецензий на выставки русских художников [2]. Возможно, здесь сыграл свою роль тот факт, что с раннего возраста он учился японской живописи, но позже перешел на западный стиль живописи, почитал Асаи Тюу как своего учителя. Поступив в 1904 году в Токийскую художественную школу, он избрал западное направление и учился у Курода Сэйки и Фудзисима Такэджи. В 1907 году выпустил журнал «Хосун», проявил талант в области литературы и гравюры. В 1910 – 1912 пребывал во Франции, а после возвращения участвовал в создании «Ника-кай» и «Иссуй-кай». Таким образом, его поддержку первой выставки русских футуристов следует трактовать как поддержку западного направления в живописи как такового.

Говоря о рецензентах выставки русских футуристов, нельзя не упомянуть одного из самых известных и авторитетных критиков того времени Арисима Икума (有島生馬 *Arishima Ikuma*: 1882 – 1984). При этом следует отметить, что вряд ли его можно причислить к лицам, поддержавшим Давида Бурлюка. Арисима Икума был человеком, сведущим в западном искусстве. В 1904 году он закончил Токийскую школу иностранных языков (факультете итальянского языка), параллельно учился у Фудзисима Такэджи западной живописи. Блестящее владение иностранными языками позволило ему в 1905 году предпринять поездку в Рим и Париж. В 1910 году он вернулся в Японию и стал членом «Сиракаба», опубликовал литературное произведение. В живописи он исповедовал поздний импрессионизм, хорошо был знаком с итальянским футуризмом. В 1913 году он участвовал в создании Ника-кай, в 1935 году стал членом «Тэйкоку бидзюцуин».

Таким образом, он был одним из немногих японских художников, хорошо разбиравшихся в современных западных течениях в живописи. Возможно именно первичность его итальянского художественного опыта, носителем которого он в некоторой мере являлся, определила негативное восприятие выставки русских футуристов. Арисима Икума в своей рецензии резко критиковал выставку, справедливо отмечая, что для того, чтобы называться футуристическим, в искусстве русских художников слишком мало

движения. Работы Давида Бурлюка показали ему слабыми, в отличие от картин Виктора Пальмова, которые строгий критик нашел более сильными.

При этом важно отметить, что столь резкая критика прозвучала из уст человека, заинтересованного в развитии европейского направления в живописи. Именно Арисима Икума состоял в переписке с Филиппе Томмазо Маринетти. Он же поможет Того Сэйдзи осуществить поездку в Италию и встретиться с признанным лидером итальянского футуризма [5].

Среди влиятельных критиков, оказавших протекцию Давиду Бурлюку, был Мураками Кагаку (村上華岳 **Murakami Kagaku**: 1888 – 1939). **Мураками** родился в Осака, образование получил в Киото. Он учился в Киотской городской школе прикладного искусства с 1903 по 1907 год, в Киотском городском училище живописи с 1909 по 1911 год и, сразу же после окончания, поступил на исследовательский факультет в этом же учебном заведении, который закончил в 1913 году. С 1908 года он начал участвовать в выставках Бунтэн, дважды был удостоен премии (в 1911 и в 1916 гг.). В 1918 году создал вместе друзьями «Кокуга сосаку кёкай». Его картина на тему Будды удивительно гармонично соединяет светскость и духовность, обворожительность и святость, чувственную красоту и просветленность (сатори). Можно считать изображение Будды Кагаку вершиной религиозной картины XX века.

Мураками Кагаку посетил персональную выставку Давида Бурлюка в Кобе. Он хвалил произведения «отца российского футуризма» перед одним из влиятельных людей в Кобе – г-ном Моримото, в результате чего Моримото заказал Бурлюку семейный портрет.

В числе художников, оказавших поддержку русским футуристам, следует назвать членов общества Хаккася и, в частности, Одакэ Чикуха (尾竹竹坡 **Odake Chikuha**: 1878–1936), **настоящее имя которого – Сомэкичи**. Одакэ Чикуха родился в Ниигата, где и получил первые навыки живописи. Так, уже в 4 года он учился в школе Нанга у Сасада Унсэки. С раннего возраста проявил себя в «Нихон каига кёкай». Его одаренность и прекрасная образованность позволили ему получить «гагоу» (изящное звание, которое имеют, кроме своего имени, люди в области культуры, науки, искусства) – Чикуха. В 1919 году он создал «Хаккася». В 1920 году открыл выставку в Уэно, где экспонировал много футуристических работ (**рис. 5**). Очевидно, следует считать проявлением его интереса к футуризму приглашение Бурлюка и Пальмова на встречу с художниками Хаккася 18 октября 1920 года, которая украсилась рисованием «кигоу» и завершилась дружеским банкетом.

Судя по отчетам прессы, атмосфера этой встречи была непринужденной, художники легко общались, однако выяснить сегодня имена остальных участников встречи не представляется возможным.

Самую действенную поддержку Давид Бурлюк получил от Общества художников-футуристов. Как сообщает Масааки Исэки, именно художники-футуристы взяли на себя каждодневную работу на выставке [3]. Они создали



*Рис. 5. Одакэ Чикуха. Без названия. Ростись по шелку. 1920-е*

ту атмосферу живого интереса и диалога со зрителем, которая как нельзя более соответствовала идеям футуризма. К сожалению, правила японского этикета с его жесткой субординацией не позволяют уточнить поименно, с кем из японских футуристов Давид Бурлюк общался более всего. Все источники называют только Киноситу, поскольку именно он взял на себя хлопоты по приему русских художников.

Однако некоторых из японских футуристов, общавшихся с Давидом Бурлюком во время проведения выставки, можно определить. Среди них особый исследовательский интерес вызывает Того Сэйдзи (東郷青児 Togo Seiji: 1897 – 1978), настоящее имя которого – Тэцухару. На фотографии с первой выставки именно он и Киносита запечатлены рядом с Давидом Бурлюком и Виктором Пальмовым.

Того Сэйдзи родился в Кагосима. Получив благосклонное отношение Ямада Коусаку, решил заниматься искусством. В 1915 году он открыл персональную выставку в художественном музее Хибия. По совету Арисима Икума экспонировал свои работы на выставке Ника, где в 1916 году получил премию за картину «Женщина с зонтом». Канбара Тай считал, что именно эта картина может считаться началом движения нового искусства в Японии [4, с. 16]. В 1921 году именно Того Сэйдзи с помощью Арисима Икума поедет в Италию и встретится с Маринетти. Сам факт, что Арисима Икума выказывал такую активную поддержку молодому Того, говорит о том, что именно в нем видели безусловного лидера японского футуризма. Таким образом,

становится понятным, почему именно он и Киносита сфотографированы с русскими футуристами.

В числе активных участников встреч с русскими художниками источники называют Хирато Ясукичи (平戸廉吉 **Hirato Yasukichi**: 1894 – 1922). Настоящее имя художника – Кавахата Сёуичи. Хирато Ясукичи родился в Осака. Не окончив университет, бросил учебу и посвятил себя изучению французского языка. Около 1912 года начал писать стихи. Испытывал влияние итальянского футуризма, в 1921 году раздавал листовки «Манифеста японских футуристов» в парке Хибия. Он, как представитель поэтов японского футуризма, оказал сильное влияние на младших современников. Очевидно, что он общался с Давидом Бурлюком довольно активно, и «отец российского футуризма» был хорошо ознакомлен с его творчеством. Во всяком случае, представляется показательным тот факт, что Давид Бурлюк называл Хирато Ясукичи «японским Маринетти».

Встречался также Бурлюк с Огата Каменосукэ и Сибуя Осаму – помощниками Киносита. Огата Камэносукэ (尾形亀之助 **Ogata Kamenosuke**: 1900 – 1942) родился в Мияги. Под влиянием Киносита Суючиро, который приходился ему родственником (дядя жены), бросил учебу в Тохоку гакуин и начал учиться рисованию. В 1919 году приехал в Токио и начал брать уроки живописи. В 1921 году экспонировал свои работы на второй выставке Общества художников-футуристов, в следующем году стал его членом. В 1923 году он примет участие в создании «MAVO», но после 1924 года, в знак протеста против анархии в MAVO, покинет их ряды и сосредоточится на поэзии.

О втором помощнике Киносита – Сибуя Осаму (渋谷修 **Shibuya Osamu**: 1900 – 1963) известно лишь, что он экспонировал свои работы на второй выставке «Мирайха бидзюцу кёкай» и был удостоен премии мирайха (футуризма).

Среди участников выставок футуристического искусства, которые встречались с Давидом Бурлюком и соответственно получили возможность ознакомиться с его пониманием целей и задач искусства, представляет интерес Асано Мофу (浅野孟府 **Asano Moufu**: 1900 – 1984). Настоящее имя художника – Такэо. Асано Мофу родился в Токио, в 1918 году поступил в Токийскую художественную школу на факультет скульптуры, но в 22 года оставил обучение. В 1918 году его произведение было принято на выставку Ин-тэн. В 1920 году он принял участие в Первой выставке футуристического искусства, в следующем году на второй выставке он демонстрировал три скульптуры. В 1922 году его работа была принята на выставку Ника.

В тот год Асано Мофу вместе с Фумон Гё создал «Асипон», приняв участие в первых двух выставках этого объединения. В 1924 году после раскола «Асипон» участвовал в объединении «Санка». В 1925 году на открытии выставки членов Санка он создал ряд инсталляций прямо в зале выставки, в чем несложно увидеть отголоски акций Давида Бурлюка. С «Отцом российского футуризма» его роднит и масштабность деятельности, эта особая



бурлюковская всеохватность: Асано Мофу проявил себя как в скульптуре, так и в живописи; увлекался искусством Архипенко и метафизической школы; после роспуска «Санка» в 1927 году участвовал в создании «Дзюкэй бидзюука кёкай». После 1929 года примкнул к движению пролетарского искусства, занимался не только скульптурой, но и декорацией, созданием кино. После войны после создания «Дзэн Кансай бидзюу тэн (выставки всекансайского искусства)» много занимался организационной деятельностью в качестве члена комиссии по выработке регламента, кроме того, занимал пост заместителя главы «Совета скульпторов Осака», принимал участие в гражданском движении за установку скульптурных объектов в парках. Асано Мофу внес заметный вклад в популяризацию искусства в Осака.

Еще одной заметной фигурой в движении японского футуризма был Ооура Сюдзо (大浦周蔵 **Oura Shuzo: 1890 – 1928**). **Ооура Сюдзо родился** в Токио, первые навыки в живописи западного стиля получил в ателье Хакуба-кай. Уже в школьные годы **работал в области рекламы в компании «Марудзэн»**, при которой несколько позднее откроет галерею. Ооура Сюдзо принимал активное участие в создании Общества художников-футуристов, а в 1922 году вместе с Киносита Суйчиро и др. открыл Свободную выставку Санка. В 1923 году он участвовал в создании «MAVO», однако в следующем году покинул ряды этого объединения. В 1924 году при создании «Санка дзюкэй бидзюу кёкай» стал его членом. В 1925 году экспонировал работы на выставках «Санка каин тэн», «Санка кобо тэн». После роспуска «Санка» участвовал в создании «Тан'и Санка» и первой выставке общества.

Янасэ Масаму (柳瀬正夢 **Yanase Masamu: 1900 – 1945**), **настоящее** имя которого – Сёроку – художник, несомненно, испытавший влияние Давида Бурлюка на общем, идейном уровне. Он родился в Эхимэ; в 1904 году приехал в Токио, где учился в студии «Нихон бидзюуин». Поступил на службу в компанию газеты «Июмиури», писал манга текущих событий. Интересовался футуризмом, в 1921 году под именем Анаки Кёудзан (от слов Анархия + коммунизм) выставил картину. В 1923 году участвовал вместе с Мураяма Томоёси в создании «MAVO», игравшем большую роль в передаче информации об авангардном искусстве. В 1925 году участвовал в создании Союза пролетарских писателей. В 1930 году вступил в коммунистическую партию.

В среде японских художников, испытавших влияние Давида Бурлюка, были не только футуристы, но и представители классических национальных школ. В этой связи заслуживает упоминания Такэхиса Юмэджи (竹久夢二 **Takehisa Yumeji: 1884 – 1934**). **Настоящее имя художника – Модзиро. Такэхиса Юмэджи** родился в Окаяма. Испытывал влияние Фудзисима Такэджи. Для его работ характерен декоративный стиль, однако большую популярность получили его гравюры в жанре бидзин-га, где он мастерски изображал меланхоличных красавиц из «веселых кварталов». На «Первой выставке русских картин в Японии» через Фумон Гё он познакомился с Давидом Бурлюком и даже купил у него картину. В 1922 году Н. Асеев опубликовал



Рис. 6. Статья о «Первой выставке русских картин» в журнале «Всемирная иллюстрация». 1922

статью о Первой выставке русских художников в Японии в читинском журнале «Всемирная иллюстрация», где поместил фотографию Давида Бурлюка с Виктором Пальмовым, Фумоном Гё и Такэхиса Юмэдзи с женой Хиконо (рис. 6). Омука Тосихару рассказывает о том, что после посещения выставки Такэхиса Юмэдзи продолжил общение с русскими художниками и Фумоном Гё на торжественном банкете (одзасики) в Янаги-баси, известном еще со времен эпохи Токугава [4, с. 155].

В 1931 – 1933 годах Такэхиса Юмэдзи отправится в Европу, где будет изучать дизайн. Внезапная смерть от туберкулеза прервет его творческие планы.

Иначе сложились отношения с новым искусством у Ито Дзюндзо (伊藤順三 Ito Junzo: 1890 – 1939), который уже с 10 лет изучал японскую

живопись. Профессиональное становление пришлось на годы учебы в Токийской художественной школе на факультете японской живописи. Одним из его наставников был Юуки Сомэй (1875 – 1957). Во время учебы он заинтересовался новыми тенденциями в живописи и в 1920 году принял участие в создании Общества художников-футуристов. На первой выставке общества он экспонировал ряд своих работ, участвовал и во второй выставке, но, не дожидаясь ее закрытия, вышел из состава участников. Позднее Ито Дзюндзо уехал в Манчжурию, где продолжил работу как живописец японского стиля.

**Выводы.** Таким образом, обзор творческих связей Давида Бурлюка показал следующие закономерности:

– проявили интерес к русскому футуризму и дали положительную оценку выставке в основном художники молодого поколения, энтузиасты идеи обновления искусства, незнакомые с современным европейским искусством;

– проводником идей Давида Бурлюка стал Киносита Сьючиро, который не только взял на себя все хлопоты по организации выставки, но и обобщил рассуждения русского художника в книге, посвященной футуризму. Отсюда – большая вовлеченность в круг идей русского футуризма, что прослеживается и в творческих работах Киноситы как художника;

– влияние Давида Бурлюка в большей степени проявилось опосредовано: в свободном отношении к искусству, в перформансах, что впоследствии привело к развитию театра Санка.

#### Литература:

1. 青木茂「ロシア人、来たる」『極東ロシアのモダニズム 1918 – 1928 展：ロシア・アヴァンギャルドと出会った日本』東京新聞、極東ロシアのモダニズム展開催実行委員会、二〇〇二年 六–八頁。(Аоки Сигэру. Русские приехали / Сигэру Аоки // Выставка дальневосточного русского модернизма 1918 – 1928. – Токио: газета Токио, Исполнит. комитет выставки дальневосточного рус. модернизма, 2002. – С. 6-8).
2. 石井柏亭「日本に於ける最初の露国画展覧」『中央美術』六卷一—号 一八〇—一八六頁。(Исии Хакутэй. Первая выставка русских картин в Японии / Хакутэй Иси // Чуо бидзюцу. – Токио, 1920. – Т. 6, №11. – С. 180-186).
3. 井関正昭『未来派—イタリア・ロシア・日本』形成社、二〇〇三年 五九一頁。(Исаки Масааки. Футуризм – Италия, Россия, Япония. – Токио: Кэйсэйся, 2003. – 591 с.).
4. 五一殿利治『大正新興美術運動の研究』スカイドア、一九九八年 八八五頁。(Омука Тосихару. Исследование о движении нового искусства периода Тайсё / Тосихару Омука. – Токио: Сукайдоа, 1998. – 885 с.).
5. 神原泰「「アクション」が生まれるまで」『繪』八九号 一九七一年七月号 一〇—一一頁。(Камбара Тай. До рождения «Аксона» / Тай Камбара // Э. – Токио, 1971. – №89. – С. 10-11.).
6. 木下秀 (一郎)、デ・ブルリュック『未来派とは? 答える』中央美術社、一九二三年 (復刻 日本図書センター 一九九〇年) 二六六頁。(Бурлюк Д., Киносита Сьючиро. Что такое футуризм? Ответ / Сюичиро Киносита. – Токио: Репринт Центр Токио Тосё, 1990. – С. 266.).

7. 黒田乙吉「露国の未来派美術」『たつみ』一四卷一号 二頁。(Курода Отокичи. Искусство русского авангарда / Отокичи Курода // Тацуми, 14 том, – Токио, 1920. – № 10. – С. 2.).
8. 鈴木明、藤井虎男、ア・カピトネンコ『ブルリ्यूークの頃の大島』木村五郎・大島農民美術資料館、二〇〇五年 三二頁。(Судзуки Акира, Фудзии Торао, Капитоненко А. М. Ошима в бытность Д. Бурлюка / Акира Судзуки. – Токио: Ошимский музей крестьянского искусства им. Кимура Горо, 2005. – 32 с.).
9. 滝沢恭司「ブルリ्यूーク、パリモフの来日とロシア未来派の衝撃」『極東ロシアから日本へ、世界へ：1920年代美術の国際交流』極東ロシア美術国際シンポジウム実行委員会編、二〇〇二年 二八–三二頁。(Такидзава Кёдзи. Приезд в Японию Бурлюка и Пальмова, шок от русского футуризма / Кёдзи Такидзава // С Дальнего Востока России в Японию и по всему миру – международные контакты в области искусства 20-х годов. – Ибараки: Исполнительный комитет по проведению симпозиума русского искусства на Дальнем Востоке, 2002. – С. 28-32.).
10. フィアラ・パーツラフ『上野公園』鈴木明訳 木村五郎・大島農民美術資料館、二〇〇八年 二七頁。(Фиала В. Парк Уэно / Пер. с рус. яз., коммент. Судзуки Акира / В. Фиала. – Токио: Ошимский музей крестьянского искусства им. Кимура Горо, 2008. – 27 с.).

## КИТАЙСКАЯ ЧАЙНАЯ ЦЕРЕМОНИЯ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

### Цу Фенлей

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные этапы развития чайной церемонии в Китае, уделяется внимание чайной культуре, в рамках которой сформировалась традиция чаепития.

**Ключевые слова:** китайская чайная церемония, чайная культура, Канон чая, Лу Юй.

**Анотація.** Цу Фенлей. Китайська чайна церемонія: основні етапи розвитку. В статті розглядаються основні етапи розвитку чайної церемонії в Китаї, надається увага чайній культурі, в рамках якої сформувалася традиція чаювання.

**Ключові слова:** китайська чайна церемонія, чайна культура, Канон чаю, Лу Юй.

**Annotation.** Tsu Fenley. Chinese tea ceremony: basic stages of development. In the article the basic stages of development of tea ceremony in China are examined, the attention to the tea culture which was formed within the framework of the tradition of tea-drinking is spared.

**Keywords:** Chinese tea ceremony, tea culture, Canon of tea, Lew Yuy.

**Постановка проблемы, анализ последних исследований, задачи публикации.** Вследствие культурной революции, уничтожившей многие достижения классической культуры, чайная церемония оказалась забытой и в самом Китае. Процесс культурного возрождения в КНР способствовал возвращению из забвения наследия прошлого и в том числе – чайной церемонии. Конец XX – начало XXI века отмечен появлением чайных домов и павильонов, попытками реконструировать форму и смысл этой замечательной традиции.

Вместе с тем отмечается возрастание интереса к чайной церемонии в европейских странах. Так, например, в Париже, под эгидой ЮНЭСКО в 2004 году проходила акция в защиту чайной церемонии, на которой впервые выступили мастера чая из Окинавы, представившие окинавскую модель

чайного действа «буку-буку-ча» (Буль-буль-чай). Если в европейских столицах организовываются школы чайной церемонии, то в основном они представляют только одну школу – Урасэнкэ, в то время как в самой Японии их более 300, не говоря уже о существовании чайной культуры на ее родине – в Китае и различных «местных вариантах» – на Тайване, в Корее, на Окинаве. Таким образом, представляется **актуальным** обращение к основам этого уникального явления культуры – к китайской модели чайной церемонии.

В течение долгого времени вопрос об истоках чайной культуры был предметом острых дискуссий. Одни ученые считали родиной чая Индию, другие – Китай. Российский востоковед В. В. Малявин, например, априорно утверждает: «Китай знаменит на весь мир своим чаем, но первыми разводить чай стали народы Юго-Восточной Азии» [5, с. 41]. Однако последние исследования в области ботаники свидетельствуют о том, что именно Китай следует считать родоначальником чайной культуры. Так, авторы фундаментального труда по истории чая пишут, что древнейшие чайные деревья существовали на территории Китая, что является подтверждением версии о том, что первой цивилизацией, научившейся выращивать чай, был Китай [8, с. 6].

В последнее десятилетие, в связи с возродившимся интересом к чайной церемонии, появилось множество изданий практического характера, где содержатся рекомендации о том, как заваривать чай, какую выбирать посуду и т. д. Среди научных публикаций следует отметить фундаментальные исследования, посвященные выращиванию чая в Китае, а также монографию, посвященную «Трактату о чае» Лу Юй. Вместе с тем, для исследования такого явления, как китайская чайная церемония, необходимо составить целостное представление о его истоках и развитии. Поэтому **задача** данной статьи заключается в составлении «контура» истории чайной церемонии в Китае.

**Результаты исследования.** Первые письменные свидетельства о культивировании чая относятся к 2700 году до нашей эры [8, с. 5]. В них чай называют не иначе как «божественными листьями». Авторы отмечают полезные свойства чая, его благотворное влияние на организм человека. Таким образом, чай осмысливался как лекарственное растение. Чжоу Гунн в тексте «Описание деревьев» упоминает некое дерево Бяо или Гу, которое есть «тху ча» – горький чай. Ряд китайский ученых ссылаются также на «Описание лекарственных растений Шэньлуна», создание которого относится еще ко временам до нашей эры, в котором говорится, например, что «вкус чая – горький, питье его помогает умственной деятельности, отгоняет лень, облегчает тело и просветляет зор» [10, с. 12].

История чайного дерева уходит корнями в глубокую древность и окутана легендами и мифами. Божественный Шэнь Нун (чье имя переводится как «Царь Духа»), пришедший в этот мир, чтобы научить людей использовать целебные свойства растений и возделывать почву, тело имел будто из прозрачного нефрита, поэтому сквозь кожу можно было видеть все происходящее в его

организме. Он пробовал разные травы и из 100 растений 72 нашел ядовитыми (в данном случае число сто является символическим обозначением полноты, а семьдесят два – завершенности временного цикла).

О лечебных свойствах чая сохранилось следующее предание. Однажды Шэнь Нун лежал под деревом, и с чайного куста ему в рот скатилась нагретая солнцем росинка. Он проглотил ее и почувствовал прилив силы и бодрости, и с тех пор употреблял чай как противоядие. После себя небожитель оставил фармакологический трактат «Шэнь Нун Бэнь Цао», который является самым древним трактатом по лекарственным растениям в Китае, в котором он написал: «Шэньнун попробует сотни трав, каждый день съест 72 ядовитых травы, и обезвредит их при помощи чая».

Шэнь Нун стал символом коллективного разума древнего китайского народа в области медицины и земледелия. В древней рукописи «Чайный канон» отмечается роль Шэнь Нуна в «открытии» чая: «Чай стал напитком, с Шэнь Нуна началось».

Постепенно обычай пить чай получил широкое распространение среди китайцев, населявших долину бассейна реки Янцзы и Чанцзын. Чай стал одним из излюбленных напитков китайцев, хотя в те времена он готовился не так, как в настоящее время. Тогда чайные листья просто варили в кастрюле. Кроме того, нередко в чайный отвар добавлялись рис, имбирь, соль и даже лук [10, с. 17].

Собственно рождение традиции чаепития относится к эпохе Тан (618 – 907 гг.) и связано с распространением буддизма секты Чань (по-японски – Дзэн), считавшего основным методом проникновения в истину длительные медитации. Адепты этой секты высоко ценили чай за то, что он снимает усталость, обостряет восприимчивость, стимулирует деятельность головного мозга и используется как средство против сна, способствует пищеварению. Особенно пригодился чай в практике медитаций. Чаньские монахи считали его незаменимым напитком особенно во время длительных ночных бдений. Существует легенда, повествующая о том, как Бодхидхарма (кит. Дамо – основатель чань-буддизма) глубокой ночью впал в тяжелый сон во время духовного созерцания. Когда вставший в грехопадение монах проснулся, он с яростью оторвал свои преступные веки и бросил их на землю, где они будто бы мгновенно превратились в первые кусты чайного растения... Согласно народной легенде, первые ростки чая выросли из ресниц знаменитого Бодхидхармы (основателя монастыря Шаолинь), молившего Будду послать ему средство, которое не позволяло бы ему заснуть во время медитаций.

В ряде трактатов древнекитайских философов, таких как Чжо Чжуан, Мэн Цзы, Сюнь Цзы, Лао Цзы, Гуань Цзы, с разнообразных сторон рассуждали о «Ци». Великие учителя считали, что «Ци» господствует в десятках вещей мира, а «тело человека» как одно из десятков вещей мира, тоже находится под господствованием «Ци». На основе этого мировоззрения, в древней медицинской книге «Внутренний канон Желтого императора» написано, что

генезис жизни происходит на основе гармонии «Ци» между небом и землей, движение жизни происходит на основе сохранения правильного обращения «Инь и Ян» и «пяти элементов» в своем теле. Так, в китайской науке считается важным для сохранения здоровья «соблюдение времени и режима неба». Причины болезней, согласно Канону, заключаются в нарушении гармонии «Инь и Ян». В китайском учении растения рассматриваются как лекарства. Считается, что, пользуясь центральным «Ци» природы, можно исправить зловредный «Ци» в теле человека. Появление чая было осмысленно именно в таком ключе. Чай принадлежит к качеству горького и холода, его функция – снизить жжение в теле человека. Чай рассматривался как эффективный способ лечения при самых различных болезнях. И самое важное, что в чае нет никаких отрицательных свойств. И мужчинам, и женщинам, и пожилым людям, и детям его можно принимать в любое время года.

Высоко оценили целебные свойства чая и даосы. Они утверждали, будто чай представляет собой одну из составных частей эликсира жизни, фантастического напитка, якобы могущего продлить человеческую жизнь. И здесь кроется еще одна причина, почему чай стал знаменитым напитком в Китае и занял такое божественное место в обществе. Чай вышел из категории питания и напитка, в процессе перехода в духовную культуру был осмыслен в контексте идеи небожителя. Решающую роль в этом процессе сыграло учение о золотой пилюле.

Учение о золотой пилюле – это даосское учение, которое отрицает факт смерти и пытается посредством употребления золотой пилюли достичь вечной жизни. Так теоретик Гэ Хун (283 – 363) в книге «Бао Пу Цзы» разделил небожителей на три группы по местонахождению – небесные небожители, земные небожители и смертные небожители. И здесь уже доказал, что смерть существует. И он тоже советовал принимать золотую пилюлю, так: «Принятие золотой пилюли (большое лекарство) требует крепкого здоровья, поэтому прежде нужно подготовиться путем употребления целебных трав китайской медицины (маленькое лекарство)» [10].

Увлечение «золотой пилюлей» принесло людям печальный урок. В династии Тан много императоров и знатных людей умерли от золотой пилюли, и наконец люди стали принимать «маленькое лекарство», прекрасным представителем которого стал чай. На него возлагалась и надежда на превращение людей в небожителей.

Кроме того, хороший чай выращивается в знаменитых горах (высота и градус сильно влияют на вкус чая), и это тоже стало предпосылкой рассмотрения чаепития как способа стать небожителем. По способу приготовления чай также напоминал мифическую «золотую пилюлю», которую нужно было разбить, толочь до порошкообразного состояния, добавить поры финика, лак и варить до состояния каши, из которой потом приготавливали пилюли. В эпоху династии Тан для чаепития тоже нужно было разбить сухую чайную лепешку, и точить ее до степени порошка, положить порошок в горячую воду, заварить и потом

пить. Эти две процедуры настолько похожи, что в скором времени в сознании китайцев чай стал заменителем золотой пилюли.

В последующие столетия экспорт чая в соседние страны стал важной статьей доходов китайских властей, и в IX веке императорский двор даже ввел государственную монополию на производство и продажу чая.

Первые письменные упоминания о чайной церемонии относятся к 780 году. Китайский поэт Лу Юй написал знаменитую «Книгу чая» («Ча цзин»), где изложил систему правил приготовления чайного напитка путем заваривания кипятком чайных листьев. Лу Юй писал: «чай – напиток терпкого вкуса, наиболее приятный для питья; употребляется людьми, когда их мучает жажда, в духоту и жару, при боли в голове, при засорении глаз, ломоте в конечностях, общем недомогании; при питье небольшими глотками чай не уступает лучшему вину» [8, с. 33].

Автор «Чайного канона» – Лу Юй (733 – 804) жил в эпоху династии Тан (618 – 907 гг.). Он был сиротой и вырос в буддийском монастыре, усвоив наряду с буддистской философией основные положения конфуцианства и даосизма. Он не стал монахом, но получил известность как автор первого в истории развития чайной культуры трактата «Чайный канон» (по-китайски «Ча цзин»), который датируется 780 г. н. э. В «Чайном каноне» Лу Юй подробно изложил сведения об истоках, названии, формах, месторождении, технологии выращивания чая. Повествуя о медицинских аспектах чаепития, он подчеркивал значение чая для организма человека. При этом автор имел в виду не только физическое, но и духовное здоровье. Он писал: «Пить чай полезно, особенно для человека, который воспитывает в себе изысканные манеры и строгую мораль». Таким образом, он первым отметил, что чай не только может укрепить здоровье человека, но и содействует воспитанию в человеке морали и воли.

Кроме того, Лу Юй в своем труде уделил особое внимание инструментам для собирания и приготовления чая (всего 18 видов инструментов), а также составил рекомендации для сбора и обработки чайных листьев. В контексте нашей проблемы следует подчеркнуть, что в своем трактате ученый рекомендовал 30 инструментов для заваривания чая и чаепития, причем разработчиком этого инструментария был сам Лу Юй. Также он уделил внимание фарфоровой посуде, сравнивая фарфоровые чашки, изготовленные из каолина, добытого в разных месторождениях.

«Чайный канон», как обобщение предыдущих практик и опыта, имеет огромное значение в развитии чайной культуры. Таким образом, Лу Юй оказался первым китайским Мастером чая, по достоинству оценившим чай как прекрасный напиток и уже тогда понявшим, что чайный церемониал привносит в повседневную жизнь человека определенный распорядок и гармонию. Именно он предложил способ приготовления чая, близкого к тому, которым китайцы пользуются и сегодня, определил нормы чайного ритуала, осветил эстетические аспекты чайной церемонии.



Итак, деятельность Лу Юй и его «Чайный канон» стали точкой отсчета в истории чайной церемонии. Так появились не только чаепитие на каждый день, но и изысканные способы для исключительных случаев, поскольку данные чаепития рождали в человеке особые – возвышенные, и даже торжественные чувства. На западе их стали называть «церемонией». Как следует из «Книги чая» уже в это время было выработано множество способов приготовления чая, предназначенных для тех или иных целей. Неслучайно монах и поэт Хао Жан, друг и последователь Лу Юй, сказал: «С Лу Юй начался чайный путь (чадо)». Заметим, что впервые этот термин появляется именно в Китае. В Японии термин Садо появится только во второй половине 19 века [7].

Чай в порошке (впоследствии также употреблявшемся в чайной церемонии) впервые упоминается в книге китайского каллиграфа XI века Цзян Сяна «Ча лу», датированной 1053 годом.

После эпохи Тан чайное искусство развивалось быстрыми темпами. Появились новые технологии выращивания и обработки чайного листа. Причиной тому было отношение к чаю как к чудесному снадобью, питающему жизнь. Правители областей, желая угодить императору, преподносили ему чай. Появилось множество произведений, посвященных чаю – песни, стихи, рисунки, оды. Существовала даже «чайная борьба», заключающаяся в том, что крестьяне-чаеводы соревновались в изготовлении лучшего чая для поставки к императорскому столу. Так появились «чай-победители», отборные и подарочные чаи.

В династии Мин 17-й сын первого императора Мин Цу Чуэнь разработал гунфу ча. Ценителем чая был правивший в эпоху Цинн (1644 – 1911 гг.) император Цянь Лун (1736 – 1796 гг.), которому принадлежит знаменитая фраза: «Государь даже один день не может обойтись без чая». «Путешествуя по Поднебесной, Цянь Лун занимался изучением известных сортов чая, разнообразной чайной посуды, качеств воды... Впечатление от чайной плантации в местности Шифэн (Пик Льва), Цянь Лун выразил в своем стихотворении «Созерцаю сбор чая, пишу песню». Чтобы почтить императора, крестьяне-«чаеводы» заложили плантацию императорского чая из восемнадцати чайных кустов вокруг храма духа местности Ху Гуна. Эта плантация существует и по сей день», – сообщает Б. Виноградский [2, с. 15].

Так появились не только чаепитие на каждый день, но и изысканные способы для исключительных случаев, поскольку данные чаепития рождали в человеке особые – возвышенные, и даже торжественные чувства. На западе их стали называть «церемонией».

Вместе с тем, популяризация чайного напитка еще не означает наличия ритуального действия, которое предполагается в чайной церемонии. Этот процесс наименее освещен в специальной литературе, в отличие от японского варианта тя-но-ю, где можно достаточно четко проследить как историю ее развития, так и преемственность среди представителей различных школ. В целом, обобщая материалы, посвященные развитию чайной церемонии в Китае, следует отметить, что ее формирование происходило в три этапа:

1. монастырская чайная церемония (эпоха династии Тан);
2. чайная церемония как искусство (эпоха династии Сун);
3. канон чайной церемонии (эпоха династии Сун);

Первые упоминания о красоте чайной церемонии относятся к Чан Бо Ху, однако создателем формы чаепития считается Фэн Янь. Именно в его версии чаепития получили разработку такие важные аспекты как пространство, речь, содержание чайной церемонии и сам процесс. Авторитет его как чайного мастера был необычайно велик, неслучайно его сравнивали с Лу Юй.

Высокий культурный статус чайной церемонии обеспечивался поддержкой «сверху». В эпоху Сун практиковал чайную церемонию император Чжао Цзе, в эпоху Мин – 17-й сын первого императора – Чжу Цюань. С его именем связывается создание модели чайного действия, которая нашла отражение в написанном им трактате «Ноты чая».

К эпохе Хань мода на чай уже широко распространилась, чай уже стал товаром и начал циркулировать на рынке. Чай Сюй Лян в «Чайных беседах» («Ча Хуа») указывает, что истоки употребления чая восходят в район юго-запада, и до эпохи Цинь чай главным образом пили в зоне современной провинции Ши Чуань. Принято считать, что там же зародилось и учение даосизма.

Кроме того, некий Гу Янь У эпохи Мин (1368 – 1644) в тексте «Записи о знаниях дней» говорит, что цинцы захватили чай и отсюда пошло название царства Чу, которое соответствует древней Сычуань. И только после того, как Цинь Ши Хуан объединил Китай, с эмиграцией древнего китайского народа чай постепенно распространялся на север, на северо-запад и Тибет, и в другие районы, с юга-запада Китая расширял свою географию до бассейна Янцзы и Хуанхе.

Таким образом, к началу новой эры знания о бодрящем напитке накапливались и, наконец, достигли императорского дворца. В период правления династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) чай постепенно связывался с обыденной жизнью интеллигента, дворянства, и с торговлей.

Период правления династии Цзинь (265 – 439 г. н. э) и Эпоха Южных и Северных династий (420 – 581) в китайской истории рассматривается как период стабильности общества и страны, когда разные религии, учения и философские школы боролись друг с другом за сферы влияния. Именно тогда появился ряд знаменитых интеллигентов, которые любили чай. Среди них были поэты, чиновники, литераторы, ученые, философы, буддийские монахи, даосские отшельники и т. д. Чай уже вышел из числа лекарств, и правительство использовало чаепитие как средство воспитания в чиновниках привычки к бескорыстности.

Развитие чайной церемонии было нарушено во время монгольского нашествия. Культурная революция в Китае окончательно уничтожила многовековую традицию. Несмотря на то, что Китай оставался одним из главных мировых производителей и экспортеров чая, политические и социо-культурные изменения в коммунистической стране, с ее культом

труда, не оставившим места для свободного времяпрепровождения, нанесли сокрушительный удар по традиции чаепития. Только с обновлением политического и экономического курса страны, появилась возможность возрождения этого важнейшего элемента китайской культуры. Так, за последние десять лет был не только возобновлен опыт работы чайных школ и курсов, но и появились различные общественные, научные и коммерческие институты, поддерживающие и развивающие китайскую чайную традицию. Среди них особенно следует отметить деятельность Ассоциации чайной церемонии в Гонконге, Китайской ассоциации сбыта чая, Пекинской международной ассоциации чайной церемонии, Китайской международной ассоциации исследования чайной культуры, Шанхайской ассоциации чая, Китайской ассоциации чайного искусства в Тайване (1982), Международной ассоциации чая, Профессиональной комиссии чайной культуры при Ассоциации исследования китайской культуры, Гонконгской ассоциации чайных домов, Пекинского центра чайного искусства им. Лу Юй, Китайской чайной ассоциации «Без меня», Профессиональной комиссии чайной церемонии, Ассоциации китайских любителей чая, Центра исследования и развития чайной промышленности при Китайской гуманитарной академии.

Кроме того, целый ряд аналогичных институтов действует и за рубежом, изучая и пропагандируя китайскую традиционную чайную культуру. Наиболее известны среди них – Международная ассоциация научного и культурного исследования чая в Америке, Китайская ассоциация чая в Японии, Международная ассоциация исследования чая в Корее.

**Выводы.** Таким образом, на протяжении веков, параллельно с развитием и совершенствованием технологий выращивания чая и приготовления чайного напитка, развивалась и чайная церемония, как особая модель социального общения и формирования художественной среды. Основные принципы чайной церемонии были сформулированы поэтом и ученым Лу Юй. В целом чайная церемония прошла три этапа развития: от религиозного чаепития к светскому и к установлению канона, который соединяет в себе оба аспекта.

Многовековая традиция была нарушена во время монгольского нашествия, а культурная революция в Китае окончательно ее уничтожила. Несмотря на то, что производство и экспорт чая по-прежнему занимал особое место в экономике Китая, десакрализация мировоззрения, смена модели социального поведения, в которой не оставалось места для свободного времяпрепровождения, нанесла сокрушительный удар по традиции чаепития. Только в конце XX – начале XXI века, с обновлением политического и экономического курса страны, появилась возможность возрождения этого важнейшего элемента китайской культуры.

#### Литература:

1. Бамбуковые страницы. Антология древнекитайской литературы / Пер. с древнекит., соств., вступ. статья, коммент. И. С. Лисевича. – М., 1994. – 415 с.
2. Виноградский Б. Путь чая. – М., 2004. – 112 с.

3. Древнекитайская философия. – М., 1972. – 363 с.
4. Малявин В. В. Сумерки Дао. – М., 2000. – 448 с.
5. Малявин В. В. Китайская цивилизация. – М., 2003. – 627 с.
6. Ван Цун Жень. Цун го ца вэньхуа (Китайская чайная культура). – Шанхай, 2001. – 222 с.
7. Гасай Кенджи. Но. Тяною. Икэбана – катано бунка // Нихон-но бунка: ко эн шу (Но. Тяною и икэбана – культура формы // Сб. ст. «Японская культура»). – Токио, 1999. – С. 102-113.
8. Дун Син, Ван Те Жун. Ца Сы (История чая). – Цутян, 2003. – 240 с.
9. Као Сю Хун, Лю Кунь Хуа. Ца ваньхуа сюэ кай лунь (Введение в чайную церемонию). – Анхуй, 2003. – 202 с.
10. Ко Чу Сэнь. Ца. (чай). – Пекин, 2003. – 246 с.
11. Кун Техуа. Цун то ца тэн (Китайский чайный справочник). – Пекин, 2002. – 369 с.
12. Лиин Цзы. Цун го ца то (Китайская чайная церемония). – Пекин, 2000. – 364 с.
13. Цен Цунь Инь. Ца и Кай лунь (Введение в искусство чая). – Пекин, 2001. – 230 с.
14. Цоу вэн Та. Ца то. (Чайная церемония). – Цутянь, 2003. – 214 с.

## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В XX В.

### Тен Жи

**Аннотация.** В статье предпринят обзор основных тенденций развития монументальной скульптуры в Китае XX столетия. Выделены основные этапы развития монументальной пластики, отмечены как достоинства, так и недостатки в реалиях художественной практики Китая.

**Ключевые слова:** монументальная скульптура, Китай, революция Синьхай, модернизм.

**Анотація.** Тен Жи. Головні тенденції розвитку китайської монументальної скульптури в XX ст. У статті здійснено огляд основних тенденцій в розвитку монументальної скульптури в Китаї XX століття. Виокремлені головні етапи розвитку монументальної пластики, визначені як позитивні, так і негативні аспекти в реаліях художньої практики Китаю.

**Ключові слова:** монументальна скульптура, Китай, революція Синьхай, модернизм.

**Annotation.** Ten Rui. **Basic tendencies of development of the Chinese monumental sculpture in the XX century.** In the article the review of basic tendencies of development of monumental sculpture in China of the XX century is undertaken. The basic stages of development of monumental the plastic arts are selected, both dignities and failing in reality of artistic practice of China are marked.

**Key words:** monumental sculpture, China, the Sinhay revolution, modernism.

**Постановка проблемы, анализ последних исследований, задачи публикации.** Монументальная пластика традиционного Китая – явление, широко освещенное, как в Китае, так и за его пределами. Классические архитектурно-скульптурные ансамбли прошлого привлекают внимание ученых различных стран, при этом современный Китай, художественная практика XX века остаются вне рамок научных изысканий зарубежных ученых. Интерес к монументальной скульптуре XX века в самом Китае обозначился только в конце XX века, что связано с экономическим и культурным подъемом страны, бурно развивающимся строительством, отчего вопросы развития

монументальной пластики приобретают особую **актуальность**. **Задача** настоящей статьи заключается в выявлении основных этапов развития монументальной скульптуры в Китае XX столетия.

**Результаты исследования.** В начале XX-го века традиционная религиозная китайская скульптура пришла в упадок. После революции Синьхай некоторые ученые поехали во Францию, Японию, Бельгию и др. страны учиться скульптуре. Спустя несколько лет, вернувшись на родину, они передали западные знания и организовали выставки скульптурных произведений, что способствовало развитию скульптуры Китая.

В 1920 г. в китайских художественных институтах началось обучение скульптуре. Для того времени характерны монументальные скульптуры революционеров, памятники героям в войнах против Японии. Форма трактовалась реалистично и в плане мастерства многие произведения того времени заслуживают внимания. Однако ограниченность идеологическими рамками привела к постепенной стандартизации сюжетов, мотивов и приемов их воплощения.

В 1949 г., после образования нового Китая, скульптура поднялась на новый уровень. Все художественные училища в стране открыли обучение скульптуре и отправили студентов учиться за границу. В 1958 г. на площади Тяньаньмэнь в Пекине был сооружен памятник народным героям. Это событие стало знаковым, поскольку памятник стал первым опытом монументальной, светской скульптуры, предназначенной для восприятия в городской среде.

В 1982 г. Госсовет Министерства урбанистики и защиты окружающей среды, Министерство культуры и Совет китайских художников совместно провели всекитайское ученое собрание по планированию городских скульптур, и одновременно основали Группу планирования городских скульптур и Всекитайский совет городских скульптур. В течение 1949 – 1984 гг. по всей стране было создано 326 крупных городских скульптур, которые эффективно помогли украшению окружающей среды и изменению облика городов.

После того как в Китае наступил период реформы и открытости, китайская скульптура получила более значительное развитие. Соответствующие документы показали, что в 1990-е гг. китайские скульпторы активно участвовали в международных выставках скульптуры, получив признание жюри. Например, в 1991 г. Суй Цзяньго, по приглашению, принял участие в международной скульптурной выставке в Японии; в 1991 г. произведение «Пароход истории» Чжан Дэди получило серебряную медаль на выставке в Ловине Италии; Произведения Цинь Пу, Цзан Цзэ, Ли Суйцин и др. были экспонированы во многих странах Европы и Америки.

Можно сказать, что в данный период темп развития китайской скульптуры за границей значительно ускорился. Благодаря обновлению идей и концепций и расширению способов общения, китайские скульпторы создали различные мосты для обмена с другими странами. В кругу международной скульптуры, ведущим направлением которого является современное



Фрагменты



Лю Кэчу, Ван Линьби, Зэн Чжуншао, Хуа Тенюй. Памятник народным героям, г. Пекин. 1958



Ли Сюйцинъ. Установка-дерево.  
Художественный музей, г. Циндао. 1991



Цинь Пу. Женищина, г. Гуандун,  
музей. 1991

искусство, проявлялись выдержанные, тонкие, красивые, содержательные и ясные выразительные способности китайских скульпторов. Когда мир начал познавать китайскую скульптуру, китайские скульпторы более быстрым, более широким и более глубоким образом освоили основные тенденции развития мировой скульптуры.

Городская скульптура получила особое внимание и большую поддержку от государства. Всекитайское учреждение по управлению городскими скульптурами было создано в 1982 г. По отношению к аспектам проектирования скульптура делится на два типа: станковая скульптура и монументальная. Под станковой скульптурой понимаются произведения скульпторов, выражающие индивидуальные идеалы. К монументальной скульптуре относят городскую скульптуру или скульптуру для окружающей среды. С улучшением системы проектирования скульптура как крупное общественное художественное произведение все теснее и теснее связывается с окружающей средой.

Концепция «скульптура служит ландшафту» получает все большее признание. Разные окружающие среды и различные ландшафты приводят к большой разнице в проектировании скульптуры. Ландшафтная скульптура имеет два значения: проектирование скульптуры ландшафта, проектирование ландшафта скульптуры. Эти два аспекта подчеркивают связь между скульптурой и ландшафтом. Разница общественного пространства в отношениях функциях, свойствах и ролях определяет разницу в проектировании скульптуры. Скульптура для набережной, площади и садово-парковая скульптура не могут проектироваться одинаково.

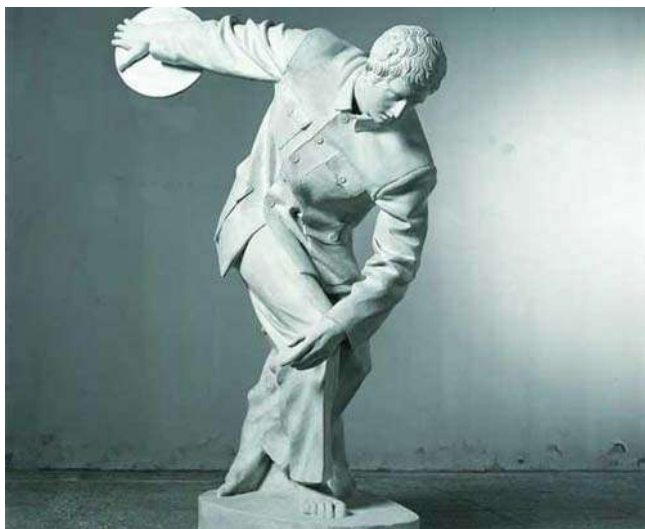
Если в предыдущие времена скульптура считалась общественным искусством и нередко осуществляла роль проводника государственной идеологии, то теперь она отражает популярную эстетическую концепцию, служит украшению городской среды. Вместе с тем, в этом процессе наблюдается смена тенденций. На первых порах освоения стилей, приемов, подходов, выработанных в культурах стран западной Европы, проходило увлеченно, без учета национальной специфики. Города наполнились монументами низкого художественного качества. К концу 1990-х гг. в среде творческой интеллигенции Китая стали подниматься вопросы национальной идентификации, актуализировалась проблема поиска путей в решении проблемы создания современных, национально ориентированных произведений. В некотором смысле эта ситуация напоминает и художественную ситуацию в Украине 1990-х гг.

**Выводы.** Итак, в развитии монументальной скульптуры во второй половине XX века можно выделить три этапа:

1 этап (50-60-е гг.). Расцвет крупной городской скульптуры, отражающей «красную идею». Городская скульптура, в основном, создавалась в честь революционных событий, ее деятелей и героев. Под глубоким влиянием СССР тогда было создано много дорогих скульптурных произведений, которые хорошо иллюстрируют творчество скульпторов старого поколения.



*Ли Сюйцинъ. Гиперемия, г. Циндао. 1990*



*Суй Цзяньго. Складка. Художественный музей, Пекин. 1991*

2 этап (70-90-е гг.). Влияние Западного модернизма, структурализма и абстракционизма определило появление множества абстрактных скульптур. Часть из них вошли в историю китайской пластики. Однако наблюдается и обратный эффект: слепое подражание и копирование западных произведений привело к созданию эпигонских, низкого художественного качества объектов, ставших «мусором городов».





Суй Цзяньго. Наследие. Художественный музей, Пекин. 1991

3 этап (конец 90-х гг. и по сей день). Скульпторы уделяют большое внимание специфике Китая, а не слепо подражают и следуют западным образцам. Заимствуя западный опыт, они находят в сознательном поиске национальной идентификации в искусстве.

#### Литература:

1. 陈云岗. 城市雕塑规划提要. [J/OL]. 中国雕塑网. <http://www.diaosu.cn> (Чэнь Юньган. Схема планирования городской скульптуры. Китайская скульптурная сетка <http://www.diaosu.cn>)
2. 钱键 宋雷. «建筑外环境设计» 同济大学出版社. 2001 (Цянь Цзянь, Сун Лэй. Проектирование среды вне сооружения. – Тунцзинский университет, 2001)
3. 孙振华. «雕塑空间». 湖南美术出版社 2002 (Сунь Чжэньхуа. Скульптурное пространство) – Хунань, 2002)
4. 孙振华. «公共艺术时代» 江苏美术出版社 2003 (Сунь Чжэньхуа. Эпоха искусства в общественном пространстве. – Цзянсу, 2003).
5. 马钦忠. «雕塑空间公共艺术» 学林出版社 2004 (Ма Циньчжун. Скульптура – пространственное искусство в общественном пространстве. – Сюелинь, 2004).
6. 孙振华 鲁虹. «公共艺术在中国» 香港新院美术出版社 2004 (Сунь Чжэньхуа, Лу Хун. Искусство в общественном пространстве Китая. – Гонконг, 2004).
7. 盛杨 钱绍武. «20世纪中国城市雕塑» 南昌:江西美术出版社 2003 (Шэн Ян, Цянь Чжаоу. Китайская городская скульптура 20 в. – Наньцан, 2003).

## СОЛОМОН, АСМОДЕЙ И ДЕМОНЫ: ИЗ РАВВИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПЕРЕВОДЫ ИЗ МИДРАШЕЙ)

Бондарь К. В.

**Аннотация.** Данная публикация представляет собой первую на русском языке подборку текстов из средневековых мидрашей, рассматривающих фигуру библейского Соломона и коллизии, связанные с ним, в контексте проблемы грехопадения царя и его общения с демонами. Это один из топов раввинистической литературы, популярный и в других, более поздних традициях, в частности, русской средневековой. В средневековом сознании представления о героях Писания и священной истории формируются в причудливом смешении реального и фантастического, исторического и мифологического, о чем наглядно свидетельствуют приведенные фрагменты.

**Ключевые слова:** Соломон, демоны, мидраши, мудрецы.

**Анотація.** Бондар К. В. Соломон, Асмодей і демони: з рабиністичної літератури (переклади з мідрашів). Подана публікація являє собою перший російською мовою підбір текстів із середньовічних мідрашів, що розглядають фігуру біблійного Соломона й колізії, пов'язані з ним, у контексті проблеми гріхопадіння царя й його спілкування з демонами. Це один з топосів рабиністичної літератури, популярний і в інших, більш пізніх традиціях, зокрема, російській середньовічній. У середньовічній свідомості уявлення про героїв Писання й священної історії формуються у примхливому змішанні реального й фантастичного, історичного й міфологічного, про що наочно свідчать наведені фрагменти.

**Ключові слова:** Соломон, демоны, мідраші, мудреці.

**Annotation.** Bondar K. V. Solomon, Asmodeus and the demons: from the Rabbinic Literature (translated from midrashes). This publication is the first Russian selection of the texts from midrashes connected with the figure of biblical Solomon and his troubles. The context of this narration is the fall of King and his contacts with demons. Represented fragments are testifies that in Medieval mind images of the heroes of Bible and sacred history are formed with a combination of reality and fantasy, history and mythology.

**Key words:** Solomon, demons, midrashes, sages.

**Введение.** Ряд средневековых восточнославянских текстов, сохранившихся в Палее и сборниках смешанного состава, восходит к еврейским первоисточникам. Зачастую они неизвестны другим традициям. Современная область междисциплинарных исследований – иудеославика – устанавливает эти тексты, их источники и взаимоотношения между ними. Сохраняя свою актуальность, иудеославика постепенно реконструирует как прямые, так и косвенные еврейско-славянские контакты на основе библейских, постбиблейских, раввинистических, литургических, исторических и естественнонаучных памятников.

Исследовательские интересы автора настоящих переводов связаны с фигурой библейского царя Соломона и сюжетами о нем в раввинистической литературе, а также их древнерусскими вариантами. Соломон (Шломо) – излюбленный герой литературы мудрецов, то есть сочинений II – VI вв. н. э.,

созданных в Палестине и Вавилонии (Парфия и сасанидский Иран) еврейскими законоучителями, проповедниками и мыслителями. О событиях, связанных с жизнью Соломона, говорится по разным поводам, в связи с теми или иными ситуациями, которые обсуждают мудрецы. Поэтому о нем можно прочитать и в Талмуде, и в многочисленных сборниках толкований библейских книг, известных как мидраши. Из огромного корпуса этих сочинений в данном случае представлены фрагменты, повествующие о прегрешениях царя и его противоборстве с демоном Асмодеем. Именно этот сюжет интересовал автора, и именно его следы целенаправленно отыскивались в море талмудической книжности. В переводах сохранены имена и названия, принятые в еврейской традиции. Стремление как можно точнее передать оригинал при помощи книжных оборотов и определенных стилистических средств русского языка позволяет, на наш взгляд, показать очарование необычной поэтики мидрашей. Следует отметить, что, не будучи гебраистом-медиевистом по преимуществу, автор не смог бы проделать свою работу без участия израильских коллег М. Шнейдера, У. Гершовича, Р. Кипервассера, которым он, пользуясь случаем, выражает сердечную признательность.

#### **Основная часть работы. Фрагменты мидрашей.**

**Бемидбар Раба 11:3** ... Написано (Песнь 3:7-8): «Вот ложе Соломона, шестьдесят богатырей вокруг него из богатырей израильских//Все они держат по мечу, опытни в бою; у каждого меч при бедре его ради страха ночного». Р. Шимон бен Йохай начал с Соломона. Почему так – «ради страха ночного»? Ибо боялся духов, что навредят ему. Сказал р. Шимон бен Йохай: «до того как согрешит человек, все боятся его и трепещут перед ним; после греха – он боится...»

...Пока не согрешил Соломон – правил над певцами и певицами и властвовал над чертями, ибо сказано (Еккл 2:8): «Завел себе певцов и певиц, и удовольствия сынов человеческих, *Шида* и *Шидот*». «Певцы и певицы» – это поэты (музыканты), мужчины и женщины; «удовольствия сынов человеческих» – личные бани; «*Шида* и *Шидот*» – черти мужского и женского пола. О чем это? В связи с тем, что строил Соломон храм, и всеми делами Асмодея. Так как согрешил Соломон, преследовал его Асмодей. И после того как вернулся на царство, боялся Асмодея и привел шестьдесят богатырей, которые охраняли его ложе, как написано: «из-за страха ночного», так как был напуган злыми духами.

**Мидраш Техиллим** (комментарий на 78 псалом). Этот же текст повторяется в Вавилонском Талмуде, трактат Гиттин, л. 68 а-б, сборнике мидрашей «Ялкупт Шимони» и т.д. ... «Завел себе певцов и певиц...» – это виды музицирования; «улады сынов человеческих» (Еккл 2:8) – это бассейны с водой и бани. «Шида» и «Шидот» здесь толковали как «черти» и «чертовки», на Западе говорят «повозка».

Сказал р. Йоханан: триста чертей есть в Шихине, но «шида», по сути, не знаю, что он хочет. Зачем были нужны ему (Соломону)? Ибо написано:

«И когда строился этот дом, строился он из цельных камней...» (1 Цар 6:7). Сказал мудрецам (Соломон): как сделаю? Сказали ему: есть шамир, которым Моше резал камни эфода, им можешь воспользоваться. Сказал им (Соломон): как найти его? Сказали ему: пусть приведут чертей и чертовок, схватят их, (ибо) они могут знать, и откроют тебе. Привели чертей и чертовок, и они сказали: мы не знаем, но, может быть, Асмодей, царь демонов, знает. Сказал им (Соломон): где он? Сказали ему: он на вершине некой горы, наполняет яму водой, накрывает скалой и запечатывает печатью. Каждый день (он) отправляется на небеса и учится в небесной академии, (затем) спускается на землю и учится в земной академии. Возвращается, проверяет печать, открывает, и пьет, и закрывает, и запечатывает, и уходит.

Послал (Соломон) Бениягу, сына Иегояда, главу Санхедрина, дал ему обруч, на котором выбито Тайное Имя, и цепь, на которой выбито Тайное Имя, и очески шерсти, и мехи с вином. (Он) пошел, выкопал яму над (ямой Асмодее), и наполнил вином, выкопал яму внизу, и вода пролилась, и закрыл (отверстие) шерстью, удалился и сел на дерево.

Когда пришел Асмодей, проверил печать, открыл и нашел вино, сказал: написано: «Вино глумливо, шэйхар буен, и всякий, увлекающийся ими, неразумен» (Притчи 20:1), и написано: «Блуд, вино и напитки завладели сердцем» (Осия 4:11). Не пил, но, томимый жаждой, сказал: «Вино, веселящее сердце человека» (Пс 104:15), выпил, и опьянел, и заснул. Пришел Бениягу бен Иегояда, набросил на него цепь, на которой было Тайное Имя. (Асмодей) проснулся и стал вырваться. Сказал ему (Бениягу): имя Господина твоего на тебе, и взял его.

Когда он взял его (Асмодее), и они пошли, пришли к пальме – сломал ее, пришли к дому – опрокинул его; пришли к хижине некой вдовы, она вышла и стала умолять его. Он наклонился и сломал себе кость из-за нее, и сказал: об этом написано: «и мягкий язык переломит кость» (Притчи 25:15).

Увидел свадебное шествие – заплакал; увидел слепого, который сбился с пути, и направил его на путь; увидел пьяного, который сбился с пути, и направил его на путь; услышал человека, который говорил сапожнику: сделай мне обувь на семь лет, – улыбнулся; увидел прорицателя, который гадал, – улыбнулся.

Когда пришли (они), не пускали (Асмодее) к Соломону три дня. В первый день спросил: почему не требует меня царь? Ответили ему: много выпил. (Асмодей) взял кирпич и положил на другой. Пришли и сказали об этом Соломону, он сказал: так говорит (Асмодей): идите и напоите его вновь. Назавтра спросил (Асмодей): почему не требует меня царь? Ответили ему: тяжело (царю) от еды. (Асмодей) взял кирпич и поставил на землю. Сказали об этом Соломону, он сказал: так говорит (Асмодей): избавьте его от еды.

В начале третьего дня предстал (Асмодей) перед царем. Отмерил четыре локтя, бросил перед ним (царем) и сказал: когда умрет человек, не будет у него ничего, а только четыре локтя. Ты захватил весь мир и не удовлетворился, пока не захватил также меня. Сказал ему (Соломон): не нужно мне ничего

от тебя, но для постройки храма мне нужен шамир. Сказал ему (Асмодей): он мне не подчиняется, подчиняется князю моря, и тот не дает его никому, кроме дикого петуха, клятве которого он доверяет. А что тот делает? Он берет (шамир) на безлюдную скалу, кладет его на выступ скалы, и раскалывается скала; приносит семена, и они прорастают, и строит гнездо. Поэтому говорим – угод – «резчик скал».

Нашли в гнезде дикого петуха птенцов и накрыли гнездо прозрачным стеклом. Петух прилетел, увидел птенцов, но не мог добраться до них. Полетел, принес шамир и положил на стекло. Закричали на него, и он бросил шамир, и подняли его, и ушли, а он удавился из-за своей клятвы.

Сказал Бениягу бен Йегояда: твои слова по дороге сюда удивляют. Почему, когда встретили слепого, который заблудился в дороге, помог ему вернуться на дорогу? Сказал ему (Асмодей): провозгласили о нем на небесах, что он полный праведник, и кто принесет ему пользу, душа того заслужит будущий мир. Спросил (Бениягу): почему, когда встретил пьяного, сбившегося с пути, помог ему вернуться на дорогу? Сказал ему (Асмодей): сказали о нем на небесах, что он полный злодей, и если послужить ему, хорошо будет ему только в этом мире. Почему, когда встретили свадебное шествие, плакал? Сказал (Асмодей): муж должен умереть через тридцать дней, и невеста будет ждать деверя тринадцать лет. Почему, когда встретили прорицателя, улыбнулся? Сказал (Асмодей): он не знал, что за ним и что под ним. Почему, когда услышал человека, просившего сапожника: «Сделай мне сапоги на семь лет», улыбнулся? Сказал (Асмодей): семи дней нет у него, а обувь – на семь лет!

Пребывал Асмодей у Соломона до окончания постройки храма. Однажды, когда были они одни, сказал (Соломон): написано: «быстрота единорога у него» (Числ 24:8), и говорят: быстрота – это ангелы, единорог – это демоны. В чем они превосходят нас? Сказал ему (Асмодей): сними с меня цепь, и дай твое кольцо. Снял цепь (Соломон) и дал кольцо; (Асмодей) проглотил его, и одна конечность его осталась на земле, другая достигла неба, и забросил (Соломона) на четыреста фарсангов, и занял его место.

Соломон скитался и говорил: «Я, Экклесиаст, был царем над Израилем» (Еккл 1:12). Сказали мудрецы: если бы это был сумасшедший, не держался бы одних и тех же слов. Спросили Бениягу, вызывал ли его к себе царь. Ответил им: нет. Послали к женам: приходил ли царь? Послали ответить: да. Послали спросить: не проверяли у него ноги – не птичьи ли? Требовал даже Батшеву, мать свою. Привели Соломона и вернули ему кольцо, на котором Имя (Всевышнего). Когда (Асмодей) увидел его, улетел.

И даже после этого боялся (Соломон Асмодее), как сказано: «вот ложе Соломона. Шестьдесят богатырей вокруг него...» (Песнь 3:7-8).

Рав и Шмуэль, один говорит: царь и простой человек, а другой говорит: царь, простой человек и снова царь.

**Оцар амидрашим**, л. 15 по изд. Й.Д. Эйзенштейна («Аль итгалель...»). «Да не хвалится мудрый мудростью своею...» (Иер 9:22) – это Соломон, сын

Давида, как сказано о нем: в час, когда сидел на своем царском престоле, возгордился, и восславился, и сказал: «нет равного мне в мире», и преступил то, что написано в Торе: «да не умножит себе жен» (Втор17:17).

Что сделала буква «йод» (*первая буква в слове «умножит»*)? Предстала перед Всевышним, благословен Он, и сказала: «Властелин мира, написал ли Ты в Торе хоть одно лишнее слово?» Ответил ей: «Нет». Сказала Ему: «но царь Соломон отменил меня и завел себе тысячу жен, как сказано: «И было у него семьсот жен и триста наложниц» (1 Цар 11:3), и преступил Соломон то, что написано в Торе. И сказал Всевышний, благословен Он, букве «йод»: «Тебе (буду) решать спор и вершить суд».

Тотчас сказал Всевышний Асмодею, царю демонов: «Иди к Соломону, возьми его печать, прими его облик». Сел на престоле царства Соломона, и Израиль полагал, что это Соломон. А Соломон скитался по всем городам и деревням и говорил: «Я Соломон, Экклесиаст, был царем над Израилем». Так прошло три года, и люди говорили друг другу: «Смотрите, он как сумасшедший, ибо царь сидит на престоле своем, а этот говорит: «Я, Экклесиаст, был царем». И странствовал, и скитался. Сказал Всевышний: «Уже совершился суд (буквы «йод»»).

Что делал Асмодей в эти три года? Был у всех жен Соломона, пока не пришел к одной, которая была в отдалении «нида». Когда она увидела его, сказала ему: «Соломон, почему изменил ты вкус и обычай свой, с которыми обращался с нами?» Немедленно замолчал, а она сказала: «Ты не Соломон!» Пришел также к матери Соломона и сказал ей: «Мать моя, так и так, я прошу у тебя». Сказала ему: «Сын мой, там, откуда ты вышел, не найдешь удовольствия! Если ты сделаешь это, ты не мой сын!» Тотчас пошла к Бениягу, сыну Йегояда, и сказала ему: «Бениягу, так и так, требовал меня Соломон!» В тот же миг ужаснулся, разорвал одежды свои, и схватил себя за волосы, и сказал: «Это точно не Соломон, но Асмодей, а тот человек, который скитается и говорит: «Я Экклесиаст», – настоящий Соломон».

Немедленно послал за тем человеком и сказал ему: «Сын мой, скажи мне, кто ты?» Сказал ему: «Я Соломон, сын Давида». Сказал ему (Бениягу): «Что произошло (с тобой)?» Сказал ему (Соломон): «Однажды сидел я на месте моем, и налетела буря, и смела с места моего, и с того дня до этих пор я скитался». Сказал ему (Бениягу): «Есть у тебя знак?» Сказал ему (Соломон): «Да. Когда воцарился я, простер Давид, отец мой, руку, и положил на руку твою, а мою руку вложил в руку пророка Натана, и встала мать моя, и поцеловала голову отца моего. Вот знак, который есть у меня». Когда услышал Бениягу слова эти, что сделал? Созвал Синедрион и сказал: «Напишите Тайное Имя и укрепите сердца свои». (Мудрецы) пришли к нему и сказали: «Мы боимся Имени, которое высечено на сердце (Асмодея)». Сказал им: «Что одно Имя против ваших семидесяти? Разве нет на вас милости?»

Что сделал Бениягу? Поднял руку свою и нанес один удар Асмодею, и взял печать, и хотел убить его, но спустилась *Бат-Коль* и сказала: «Не трагай

его, ибо от меня было слово о том, кто преступил то, что написано в Торе». Немедленно вернулась печать Соломону, и принял он свой (царский) облик, и вернулся на царство свое. Тогда сказал Соломон: «Вот царство мое и вот сила моя. Они не принесли мне ничего, но каждого, кто унижает себя в этом мире, Всевышний возвышает, если есть у него скромность и смирение, как сказано: «Освящает Всевышний сломленный дух» (Пс 101).

**Оцар амидрашим**, л. 526 по изд. Й.Д. Эйзенштейна («*Маасе бешломо амэлах*»). Случай с царем Соломоном, мир праху его, который ежедневно отправлялся на небеса слушать секреты из уст Азы и Узиэля, и не боялся их. И небесное воинство преклоняет колени и низко кланяется Всевышнему, благословен Он, и хвалит Его, ибо такой царь правит в Израиле, и выполняет любое его желание, как сказано: «И сел Соломон на престоле Всевышнего, и царствовал». И царствовал над тем, что внизу, и над тем, что наверху; и резал, и доставлял камни для постройки храма. И когда попросил шамир, принес (его) Асмодей, (схваченный) железной цепью и кольцом, на котором выбито Тайное Имя. И был задержан у него (Соломона) много дней, даже после постройки храма.

Когда согрешил (Соломон), попросил (Асмодей) развязать его, и он откроет (Соломону) важную и страшную тайну. И попросил (у Соломона) его кольцо, на котором выбито Тайное Имя. И поверил ему, ибо была причина у Всевышнего отплатить ему (Соломону), за то, что преступил три заповеди «не делай», и отправить его на три года в изгнание.

Когда получил (Асмодей) кольцо, бросил его в море, и рыба проглотила его. Тогда забросил (Соломона) на четыреста фарсангов в чужую землю, и прогнал из его царства, и потерял (Соломон) все великолепие свое, ибо был далеко, и просил (чтобы ему) открыли, и говорил: «Я Соломон, был царем в Иерусалиме». И смеялись над его словами, и говорили: «Царь просит, чтобы его пустили (из милости)!» И скитался три года за то, что нарушил три заповеди из Торы: не увеличивать число жен, коней, а также золота и серебра.

По истечении этих трех лет захотел Всевышний, благословен Он, оказать милость ему (Соломону) из-за заслуг Давида, раба своего, и заслуг праведной Наамы, дочери царя Амона, дабы соединились они, и вернулись в Землю Израиля, и произошел от них Мессия из рода Давида.

Привел Всевышний, благословен Он, (Соломона) в землю Амон, в столичный город. И стоял (Соломон) на городской улице, (а в это время) царский слуга, главный повар, который готовит пищу царю, отправился за необходимым и увидел Соломона, и посадил его в повозку свою, вместе с тем, что купил, и привез его в (царскую) кухню. И видел (Соломон), что тот делает, и просил разрешить ему стоять рядом, и прислуживать ему, и взамен просил, чтобы давали ему еду. И позволил ему (царский слуга) сидеть рядом, и прислуживать, и помогать.

Через некоторое время сказал ему (Соломон), что приготовит царю пищу по обычаю своему, ибо он был большим знатоком блюд. И позволил ему слуга царя, и приготовил Соломон царю лакомство.

Когда отведал царь кушанье, что подал ему слуга, и попробовал его на вкус, спросил у него, кто приготовил такое блюдо, которое он (царь) до сих пор не пробовал. И рассказал (слуга) все об этом человеке, и приказал (царь) своим рабам, чтобы привели его, и предстал перед царем. И спросил его царь: «Хочешь ли быть слугой моим?» И ответил: «Да». И отослал (прежнего) слугу от себя, и поставил (Соломона) вместо него готовить царю все кушанья.

И было после этого: увидела его дочь царя Амона по имени Наама, и сказала матери своей, что хочет выйти замуж за этого слугу. И мать упрекала ее, и говорила ей: «В царстве отца твоего есть много знатных и достойных людей, и выберешь себе того, кто понравится тебе». И ответила ей: «Не хочу никого, только этого слугу». И рассказала мать мужу своему, царю, о желании дочери его выйти замуж за слугу. И когда услышал об этом (царь), разгневался весьма и хотел убить обоих, но не хотел этого Всевышний, благословен Он, и сделал чудо, и сжалился над ними царь, и не захотел проливать невинную кровь, и призвал одного из рабов своих, и приказал отвести их в пустыню Шмам, чтобы там умерли. И сделал тот, что велел царь, и оставил их в пустыне, и отправился восвояси служить царю, как и раньше.

А они отправились оттуда искать еду, чтобы остаться в живых, и пришли в некий город на берегу моря, и отправился (Соломон) искать пищу, и увидел рыбаков, продающих рыбу, и купил одну из них, и принес жене своей, чтобы приготовила ее. И когда разрешила рыбу, нашла внутри кольцо, на котором выбито Тайное Имя, и дала это кольцо мужу своему. И тотчас он узнал это кольцо, и надел его на палец, и немедленно вернулся дух его, и знание его вернулось к нему, и возвратился в Иерусалим, прогнал Асмодея, сел на престоле царства своего и надел царскую корону. После этого послал к отцу (Наамы), царю Амона, спросить: «Зачем погубил две души без позволения и страха?» Ответил: «Не убивал их, но прогнал в пустыню Шмам, и не знал, что стало с ними». Сказал Соломон, мир праху его: «Если увидишь их, сможешь узнать? Знай, что я тот слуга, и дочь твоя – моя жена». И послал за ним, и пришел, и поцеловал руку (Соломона), и возрадовался радостью великою, и вернулся в свою страну.

Вот история о царе Соломоне, мир праху его.

*Мидраш Танхума* по изд. С. Бубера, недельная глава «Ахареи мот», раздел «бет». «После смерти двух сыновей Аарона» (Лев 16:1). Р. Аба бар Кахана начал: «О смехе сказал я: он безумен, (а о веселии: что проку в нем?)» (Еккл 2:2). Что общего в смехе народов мира? То, что делают они в театрах и в цирках. «А о веселии: что проку в нем» – в чем благо мудрецов?

Другое рассуждение: «О смехе сказал я: он безумен». Сказал Р. Аха: сказал Соломон то, над чем смеется Мера Суда. Написано: «Да не увеличит себе жен» (Втор 17:17) и написано: «И было у него семьсот жен и т. д.» (1 Цар 11:3). Написано: «Да не увеличит себе лошадей» (Втор 17:17) и написано: «И было у Соломона сорок тысяч стойл с лошадьми» (1 Цар 5:6). Написано: «Да не увеличит себе золота и серебра» (Втор 17:17) и написано: «И сделал царь серебро... и т.д.» (1 Цар 10:27), и не было оно украдено. Сказал Р. Йоси



бар Ханина: «Были как камни в десять локтей и как камни в восемь локтей». Учит Р. Шимон бен Йохай: «Даже весы в дни Соломона были из золота».

«А о веселии: что проку в нем» сказал ему Всевышний, благословен Он: «Почему венец у тебя, спустишь с трона своего». И тотчас сошел ангел в образе Соломона и сел на троне его. И скитался Соломон по синагогам и домам учения и говорил: «Я Экклесиаст, был царем над Израилем в Иерусалиме» (Еккл 1:12). И говорили ему: «Царь Соломон сидит на престоле своем, а ты говоришь глупости», и били его тростью, и давали миску бобов. Об этом часе сказал Соломон: «И это была моя доля от всех трудов моих» (Еккл 2:10).

**Выводы.** Постбиблейское повествование о Соломоне, возникнув в ранней раввинистической литературе, продолжается на протяжении столетий в более поздней еврейской традиции. Ведущим мотивом сюжета Соломона становится «Соломон и его грехи», тогда как в Священном Писании доминирует мотив «Соломон-мудрец и судья». Это создает определенную амбивалентность образа Соломона, присущую нарративу мудрецов, а также всем культурам, заимствовавшим и обработавшим истории о библейском царе, – мусульманской, западноевропейской и древнерусской.

## ЯКОВ ГЕВИРЦ І ЕГО РОЛЬ В ЄВРЕЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ РОСІЇ НАЧАЛА ХХ В.\*

Котляр Е. А.

**Анотация.** В статье рассматривается судьба и творчество видного петербургского архитектора, значительная часть наследия которого связана с объектами, построенными для нужд еврейской общины. Оригинальный стиль Гевирца, возникший под влиянием эпохи модерна анализируется в контексте общеевропейского дискурса о национальных формах еврейской архитектуры.

**Ключевые слова:** еврейская архитектура России, Яков Гевирц, синагоги, некрополь, модерн, «еврейский стиль», идентичность.

**Анотація.** Котляр Є. О. Яків Гевірць та його роль в єврейській архітектурі Росії початку ХХ ст. В статті розглядається доля і творчість видатного петербурзького архітектора, значна частина спадщини якого пов'язана з об'єктами, побудованими для потреб єврейської громади. Оригінальний стиль Гевірця, що виник під впливом епохи модерна аналізується в контексті загальноєвропейського дискурсу щодо національних форм єврейської архітектури.

**Ключові слова:** єврейська архітектура Росії, Яків Гевірць, синагоги, некрополь, модерн, «еврейський стиль», ідентичність.

**Annotation.** Kotlyar, E. *Yacob Gevirts and His Role in the Jewish Architecture in Turn-of-the-20<sup>th</sup>-Century Russia.* The article talks about the life and works of an outstanding

---

\* в основу статті был положен доклад, сделанный автором на 36-й Международной конференции Ассоциации еврейских исследований (Association for Jewish Studies), Чикаго, США, 19-21 декабря 2004 г.

Автор благодарит Мемориальный фонд еврейской культуры (Memorial Foundation for Jewish Culture) за предоставление гранта на исследовательский проект, по материалам которого была подготовлена данная публикация.

St. Petersburg architect, whose heritage to a great extent is connected to the edifices erected for the needs of the Jewish community. Gevartz's original style, created under the influence of the Modern epoch, is analysed in the context of the all-European discourse on the national forms of Jewish architecture.

**Keywords:** Jewish architecture of Russia, Yacob Gevartz, synagogues, necropolis, Modern, «Jewish style», identity.

## Введение

**Постановка проблемы.** Существующая точка зрения о вторичности еврейской архитектуры дореволюционной России (в сравнении с опытом Центральной Европы) и господстве в ней традиционализма не давали возможности увидеть живой процесс поиска еврейской архитектурной формы, подобно тому, как это происходило в русской, украинской и европейских национальных культурах. Вместе с тем, анализ широкого круга синагог, выстроенных в Российской империи со времени появления парадигмы «*национальной формы*» в архитектуре (середина XIX в. – 1910-х гг., смена политического строя) представляет различные стилевые поиски и тенденции в этом направлении, а также отдельные имена архитекторов, с которыми они были связаны. Для большинства зодчих проектирование синагог было единичным эпизодом, но для некоторых из них работа с еврейской архитектурой становилась значительным этапом в творческой биографии. Наиболее показательной фигурой является Яков Гевирц (1879-1942), судьба которого стала удивительным примером совмещения национальной и универсальной ветвей творчества в контексте различных исторических эпох и социальных заказов, востребовавших его талант в разных качествах. Его наследие принадлежит как временам Российской империи, так и Советского Союза. В России он известен не столько еврейским творчеством, сколько десятками частных и общественных зданий, построенных в Санкт-Петербурге в духе модернизированной неоклассики, а также как педагог-теоретик, автор научных трудов.

Летом 2004 года в Государственном музее истории Санкт-Петербурга, состоялась выставка, посвященная 125-летию со дня рождения Гевирца, на которой были представлены его многочисленные проекты, рисунки, фотографии зданий, личные вещи, переданные музеем его детьми в 1973 г. Однако и здесь еврейская часть его наследия не была выделена отдельно. Имя Гевирца значится во многих справочниках архитекторов Санкт-Петербурга и Ленинграда<sup>1</sup>, а также в биографическом словаре «Знаменитые люди Санкт-Петербурга»<sup>2</sup>. Его имя упоминается в трудах по еврейской истории

---

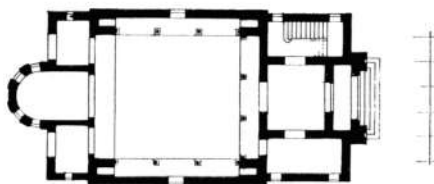
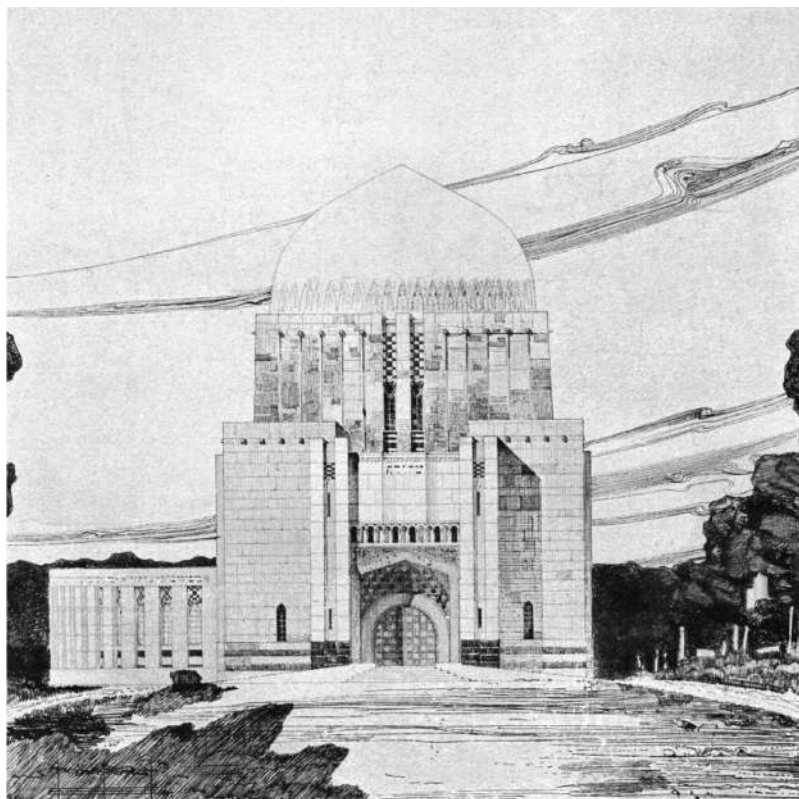
*Пользуясь возможностью, хочу выразить глубокую признательность д-ру Михаэлю Бейзеру, Вениамину Лукину и Владимиру Левину, за важную информацию и консультации, позволившие подготовить эту публикацию и углубить работу над данной темой. Отдельная благодарность наследникам Я. Г. Гевирца, сыну Герману Яковлевичу и внучке Людмиле Германовне за теплое отношение, неоценимую помощь и предоставление материалов из семейного архива, с которым автор статьи ознакомился в Санкт-Петербурге в 2005 и 2006 годах.*



*Яков Гевирц (1879-1942). Фото из семейного архива наследников Якова Гевирца, Санкт-Петербург*

и архитектуре России, в частности, в работах М. Бейзера<sup>3</sup>, В. Левина<sup>4</sup>, В. Лукина<sup>5</sup>, В. Гессена<sup>6</sup>, американской исследовательницы К. Криински<sup>7</sup>, но оценка его творческого метода в области еврейской архитектуры, равно как и выдающегося значения в поднятии ее общественного престижа, а через нее и общины в целом не была сделана в полной мере. Вместе с тем, именно он был связан с ролью ведущего архитектора еврейской общины Санкт-Петербурга, а, учитывая его еврейские проекты для других городов России, в частности Харькова, Ростова, Мариуполя, Одессы, эта роль в определенной мере распространялась на всю страну.

Цель данной публикации – раскрыть «еврейскую» составляющую профессиональной деятельности Якова Гевирца как архитектора в контексте его судьбы, творческого наследия и исторического времени. Вытекающие из этого задачи исследования предполагают хронологическую реконструкцию жизни и деятельности зодчего, составление реестра созданных и спроектированных им еврейских объектов, анализ его архитектурного метода и авторского стиля



*Проект Бейт-Тагары на еврейском кладбище в Санкт-Петербурге.  
1907 г. (ЕОАХ. – СПб, 1908 г. – Вып. 3. – С. 31*

в создании национально выраженной архитектурной формы зданий синагог и еврейских мемориальных памятников.

Основная часть исследования. Архитектурное творчество Якова Гевирца приходится на период господства модерна в различных его стилистических ответвлениях, из которых зодчий выбирает два основных романтическое и неоклассическое. Первое направление реализовывалось в объектах еврейской общины, связанных с поисками выразительных и оригинальных

художественных решений для построек сакрального назначения. Существо его таланта заключалось здесь в умении совместить гармоничное целое с яркой образностью историко-романтических аллюзий и реминисценций – качество, которое раскрылось в его первом масштабном проекте, определившем архитектурный метод на весь последующий период работы в «еврейской» архитектуре. Второе направление проявилось в гражданском зодчестве и подчеркивало его качества как крепкого профессионала, котиrowавшегося у петербургской элиты. Два наиболее значимых его творения, сохранившиеся в Петербурге: дом отпевания и омовения на Преображенском еврейском кладбище (пр. Александровской Фермы, 66а, 1908-1912 гг.) и доходный дом акционерного общества «Строитель» (пр. Добролюбова, 19, 1912-1915 гг.) являются общепризнанными вершинами этих направлений, позволяющие говорить о Гевирце, как «архитекторе двух зданий»<sup>8</sup>, а сами творческие линии определить как «две архитектуры» Якова Гевирца. Представляется, что одна

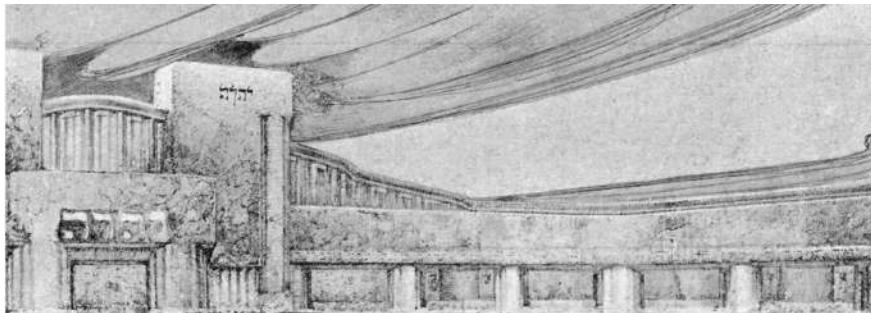


*Надгробие на могиле М. Антокольского. Арх. Я. Гевирц, ск-р И. Гинцбург.  
(Из коллекции В. Левина. Центр еврейского искусства, Иерусалим)*

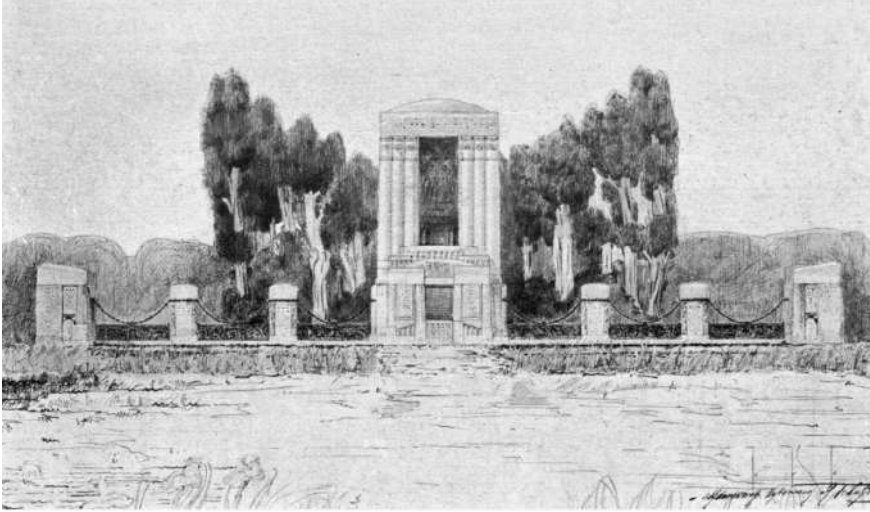
из них, обслуживавшая еврейскую общину, является наиболее оригинальной в контексте эпохи «национализации» архитектурных процессов, захватившей народы Европы, и, в частности, эмансипирующееся европейское еврейство. Очевидно, что сам зодчий находился как снаружи, так и внутри этого процесса, осознавая в своей работе наряду с профессиональными задачами, и собственную этническую мотивацию.

Яков Германович Гевирц родился в Одессе 9 февраля 1879 года, затем переехал в Санкт-Петербург, где практически одновременно обучался в двух престижных учебных заведениях. В 1905-1907 г. он учился в Императорском Археологическом институте и как археолог работал в Ольвии – древнегреческой причерноморской колонии<sup>9</sup>. Архитектурную специальность Гевирц получает, окончив Академию художеств (1906 г.) по архитектурной мастерской Леонтия Бенуа, отец которого, Николай Бенуа, выдающийся петербургский архитектор, двумя десятилетиями ранее принимал участие в строительстве хоральной синагоги<sup>10</sup>. Получить такое образование с учетом «процентной нормы» приемов евреев в учебные заведения царской России было большим достижением. Бурно развивающаяся еврейская община российской столицы нуждалась в профессионалах-евреях. Яков Гевирц был своевременно востребован как архитектор и столкнулся с острым социальным заказом в общинном строительстве России, существовавшим с последней трети XIX века.

Подобно Центральной Европе, декларативной формой модернизации евреев в Российской империи второй половины XIX – начала XX вв. становились синагоги, архитектуре которых придавалось важное символическое и политическое значение. Законодателем моды здесь становится столица империи Санкт-Петербург – крупнейший город вне черты еврейской оседлости. Еще в начале 1870-х гг. под воздействием идей еврейской национальной архитектуры, провозглашенных русским критиком Владимиром Стасовым на основе анализа восточных корней евреев и на опыте «еврейского



*Гевирц Я. Г. Конкурсный проект памятника жертвам еврейского погрома в Одессе (1905). 1908 г. Вариант (ЕОАХ. – Спб, 1908. – Вып. 3. – С. 159.)*

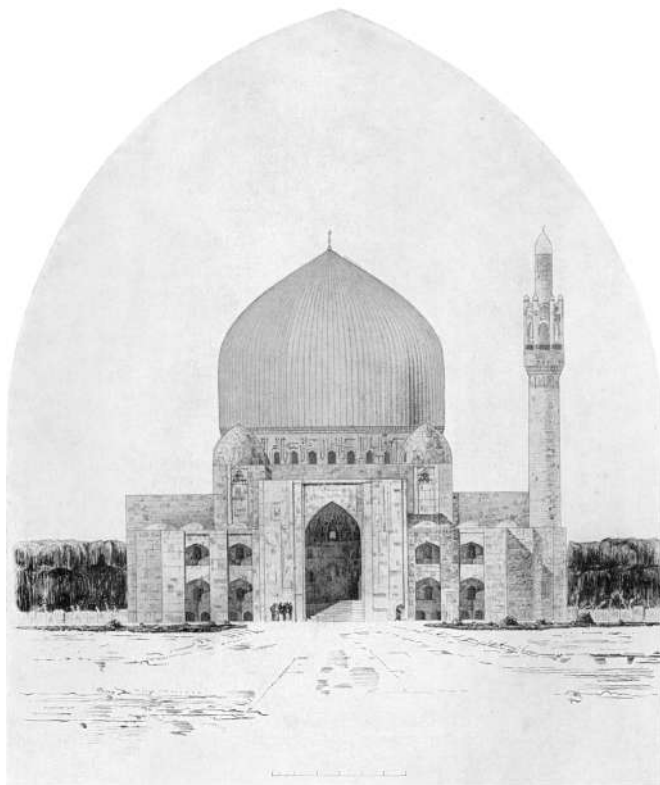


*Гевирц Я. Г. Конкурсный проект памятника жертвам еврейского погрома в Одессе (1905). 1908 г. Эскиз к исполнению (ЕОАХ. – Спб, 1908. – Вып. 3. – С. 159.)*

историзма» Европы, формируется представление о мавританском стиле – как основополагающем источнике для еврейской архитектуры<sup>11</sup>. В синагогах Центральной Европы этот стиль начинают использовать с середины XIX в. христианские архитекторы Готфрид Семпер (Дрезден), Людвиг фон Форстер (Dohany Street, Будапешт; Tempelgasse, Вена) и др.<sup>12</sup>. В дальнейшем, исламомавританский стиль повсеместно применяют в проектировании синагог.

В России эта стилистическая концепция была реализована спустя десятилетия, вначале в скромном деревянном здании синагоги на еврейском кладбище в Санкт-Петербурге (арх. И. Шапошников, 1874)<sup>13</sup> и несколько позднее в архитектуре знаменитой хоральной синагоги, построенной по проекту того же И. Шапошникова и Л. Бахмана в 1893 г.<sup>14</sup>. В дальнейшем ее образ повлиял на синагогальную архитектуру внутренних губерний империи в Кировограде (1895), Воронеже (1902), Самаре (1908) и др.

Тема национально выраженной архитектуры вновь оживает в Санкт-Петербурге с начала XX века в связи с реконструкцией Еврейского Преображенского кладбища. Архитектурная среда Петербурга в этот период выдвинула многие имена архитекторов, в т. ч. и евреев, участвовавших в конкурсах по проектированию синагог: С. Гингер, А. Гринбаум, С. Серафимов, А. Клейн, М. Сегаль, М. Дубинский и др. по-своему понимали «еврейский характер» архитектуры, превращая любой синагогальный конкурс в «битву стилей», согласно выражению выдающегося еврейского искусствоведа Рахиль Вишницер<sup>15</sup>. Страницы архитектурных журналов «Зодчий» и «Ежегодник Общества архитекторов-художников», широко освещавших это соперничество,

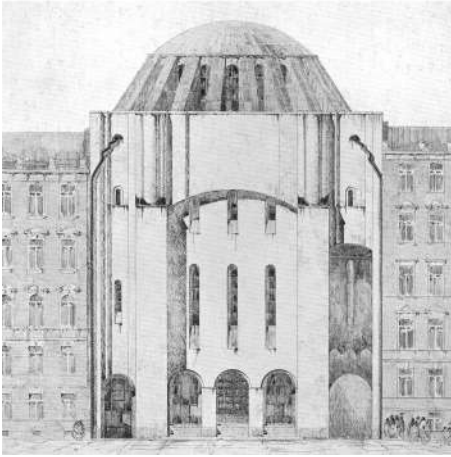


*Гевирц Я. Г. Проект Соборной мечети в Санкт-Петербурге. 1907 г.  
(Зодчий, 1908. – № 15. – Табл. 13.)*

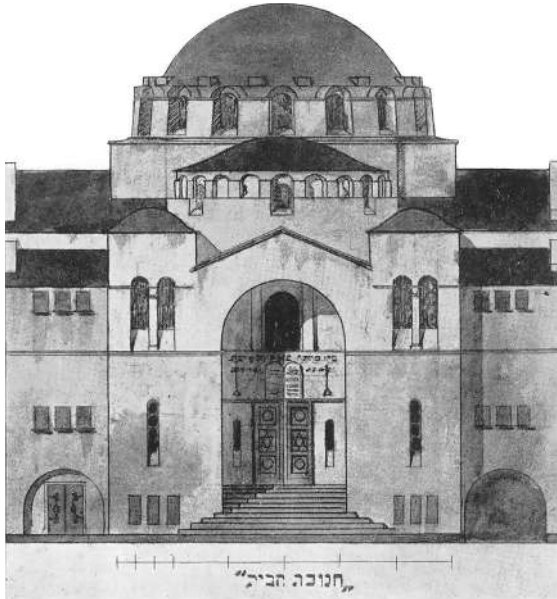
свидетельствовали о разнообразии стилистических ориентиров, основанных на цитировании неорусских, романо-готических, ближневосточных и иных источников, выражавших соответственно и различные исторические стереотипы еврейства<sup>16</sup>. Среди этой плеяды архитекторов появляется и новая фигура – молодой архитектор Яков Гевирц, только что закончивший Академию художеств.

Его археологические и архитектурные знания стали базой для выработки особого архитектурного метода, блестяще примененного в конкурсе на постройку Дома отпевания и омовения («Бейт-Тагара» – ивр.) на еврейском кладбище, который Яков Гевирц выигрывает среди 9 поданных проектов в 1907 г.<sup>17</sup>. Георгий Лукомский, анализируя в «Аполлоне» экспонаты выставки IV съезда зодчих, на которой были представлены все проекты, называет работу Гевирца «интересной моделью»<sup>18</sup>. Проект Гевирца также возрождает к жизни образы восточной архитектуры, отраженные в облике хоральной синагоги,





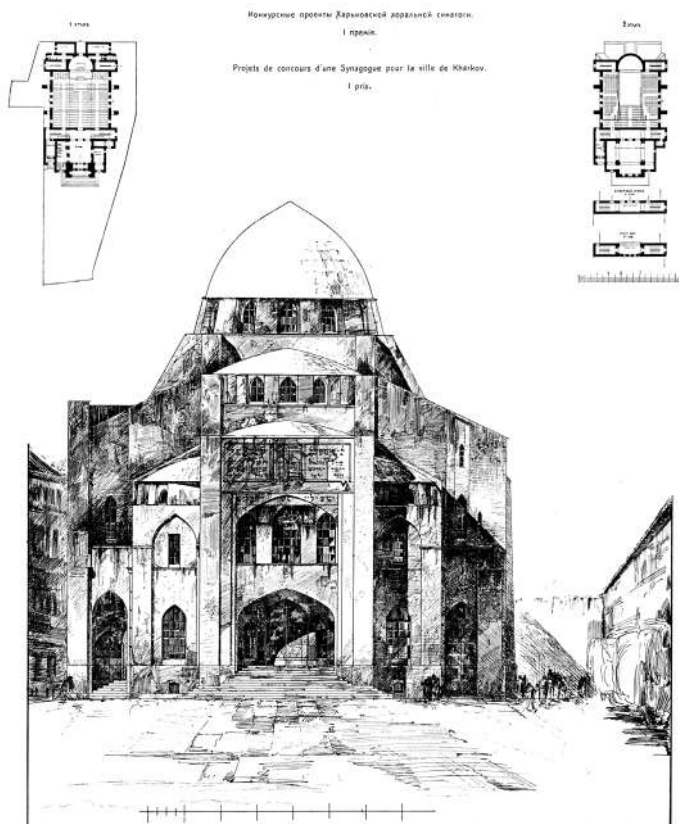
*Гвириц Я. Г. Проект синагоги и училища на Песках в Санкт-Петербурге. 1912 г. (Зодчий, 1913. – № 20. – Табл. 31.). Эскиз фасада, планы 1 и 2 этажа*



*Проект синагоги и училища на Песках в Санкт-Петербурге. 1912 г. (Зодчий, 1913. – № 20. – Табл. 32.).*

но нес в себе уже новые веяния стиля модерн, точнее тот его вариант, который получил определение в петербургской архитектуре как «северный» модерн, репрезентуя сдержанные формы европейского средневековья. В отличие от хоральных синагог конца XIX века, решенных с характерной для мавританского стиля роскошью и нарочитым декором, монументальные объемы и планировка комплекса Бейт-Тагары (доработанная при участии С. Гингера) решались

в иной стилистической манере. Источниками здесь являлись не испанские синагоги XIII – XIV вв., которые, в свою очередь, строились по образцу дворцового комплекса Альгамбры, а среднеазиатская исламская архитектура XV – XVII вв., достаточно сдержанная и монументальная по своему образному языку. Здесь также видятся определенные перемены с мечетями и мавзолеями Каира, в особенности мавзолеями мамлюков, по времени совпадающими со среднеазиатскими объектами. Видимо, на таком выборе сказалось и то, что сам характер предстоящей постройки должен был демонстрировать скорбь и строгость, нежели изысканный декор, характерный для центральных синагог и отражающий позитивный жизненный процесс<sup>19</sup>. Одновременно Гевирц проводит комплексное благоустройство кладбища, возводит склепы и надгробия выдающимся еврейским деятелям: М. Антокольскому, Ю. Баку, Н. Богуславскому, Д. Кадинскому, З. Гринберг и др. (1908 – 1916 (?), объединяя различные строения в единый стилистический ансамбль<sup>20</sup>.



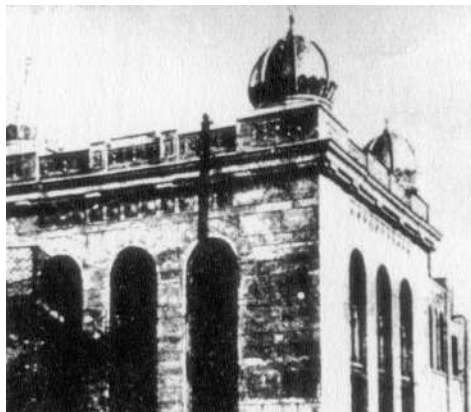
Гевирц Я. Г. Проект хоральной синагоги в Харькове. 1909 г. 1-я премия.  
(Зодчий, 1909. – № 40. – Табл. 48.)

В решении надгробий «модерн» Гевирца – это органичное сочетание восточных мотивов с элементами неоклассицизма, который становится вторым ведущим стилем архитектора, особенно в светской архитектуре. По проекту Гевирца также возводят служебный дом для работников кладбища. Решением отдельных деталей – стрельчатых оконных проемов и декоративной разделкой фасадов – автор развивает идейную концепцию всего архитектурного комплекса<sup>21</sup>.

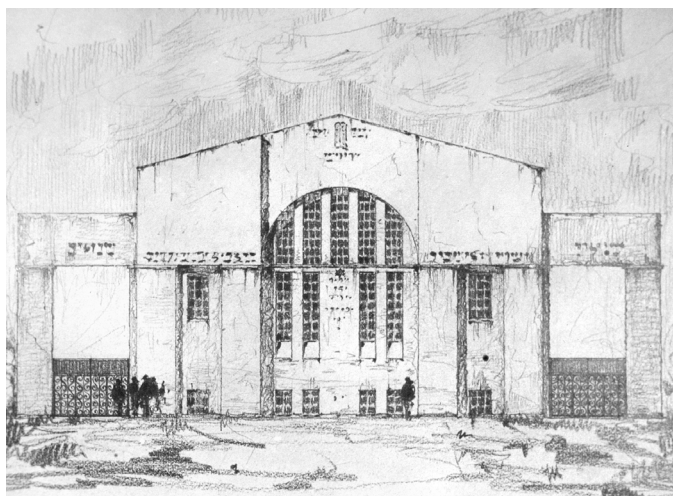
В основе образной системы Гевирца было создание торжественной, и вместе с тем строгой, знаковой формы, лишённой архитектурных излишеств. Для достижения этой цели Гевирц использует сочетание крупных выразительных форм в одном монолитном объёме. Сочетание архитектурных масштабов и восточных силуэтов, игра грубого камня, оштукатуренных плоскостей и изящных резных капителей, видимо, отражали представления архитектора об историческом архетипе еврейской формы. Он избегает мавританских подковообразных арок, придающих излишнюю нарядность, предпочитая более строгий рисунок проемов – стрельчатый, несущий средневековые образные коннотации. Гевирц варьирует своей метод в разных видах традиционной еврейской архитектуры: от Бейт-Тагары и синагоги до малых архитектурных форм еврейского некрополя: надгробий, склепов, мемориальных памятников.

Очевидно, выигранный проект конкурса на строительство здания Бейт-Тагары на еврейском кладбище в Санкт-Петербурге, а впоследствии и та роль, которую Я. Гевирц как архитектор, стали играть в благоустройстве кладбища, вывели фигуру Якова Германовича на высокую ступень в архитектурной среде Петербурга. Начиная с 1908 года, он много проектирует (с этого времени по 1916 год по проектам Гевирца в Петербурге возведено четырнадцать доходных домов), его проекты получают признание и завоевывают престижные премии на конкурсах, печатаются в ведущих архитектурных изданиях России: журналах «Зодчий» и «Ежегодник Общества архитекторов-художников». В 1908 г. в третьем выпуске ЕОАХ публикуется несколько его проектов, показывающих разноплановое творчество. Здесь, наряду с конкурсным рисунком здания синагоги на Еврейском кладбище в СПб, был представлен проект здания для кинематографа «Колизей» (СПб), впоследствии реализованный в архитектуре, но не сохранившийся. Мы также встречаем проектное предложение архитектора на памятник жертвам кровавого погрома в Одессе 1905 года<sup>22</sup>. Не вызывает сомнений, что важным, если не основным движимым мотивом участия в этом конкурсе (судя по публикациям, Гевирц представил два проекта) явились патриотические чувства Гевирца-одессита, который был глубоко потрясен трагическими событиями на своей родине.

Определённым признанием таланта и перспективности молодого тридцатидвухлетнего архитектора стало то, что с 1911 году он становится секретарем Императорского Общества архитекторов-художников, участвует в организации архитектурных конкурсов, является членом редакционной комиссии «Ежегоднике Общества архитекторов-художников». Безусловно,



*Солдатская синагога в г. Ростове. 1872 г. Арх. Э. Шульман (?)  
Реконструкция 1913-1914 г. Арх. Я. Гевирц. Историческое фото  
(Ростовская синагога. Проспект (ред. Инна Шварцман). – Ростов-на-Дону, 2005 г.)*



*Гевирц Я. Г. Проект синагоги в Мариуполе. 1914 г.  
(Репродукция из семейного архива наследников Якова Гевирца, Санкт-Петербург)*

именно такое почетное положение, дает возможность Гевирцу в том же Ежегоднике за 1911 г. опубликовать свои проекты на восьми листах, из которых семь – еврейские объекты: макет, и фотографии построек на Еврейском кладбище – объем публикации, на который могут претендовать лишь самые маститые и признанные зодчие<sup>23</sup>. Одновременно, это показывает и собственно интерес архитектурного сообщества к тем воплощенным национальным формам, о которых 30 лет назад говорил В. Стасов и которые, хотя и в несколько

иной трактовке, были воплощены в выдающемся здании петербургской хоральной синагоги.

Завоевав доверие лидеров общины, Гевирц, после смерти Бориса Гиршовича (1858-1911), курировавшего строительство еврейских зданий<sup>24</sup>, становится вплоть до 1922 г. архитектором еврейской общины города<sup>25</sup>.

Воодушевленный своей работой над комплексом кладбищенских построек, архитектор создает еще несколько проектов, продолжающих концептуальную линию Бейт-Тагары. Два из них, петербургские проекты Соборной мечети, 1907 г.<sup>26</sup> и проект еврейской синагоги и школы на Песках, 1912 г.<sup>27</sup> вошли в число призеров, но не были приняты к реализации. Среди опубликованных в «Зодчем» проектов конкурса синагоги на Песках был также проект не обозначенный, как работа Гевирца, но очень похожий стилистически на его предыдущую и, особенно, последующую работу – проект Харьковской синагоги. Оригинал проектного рисунка синагоги на Песках, о котором идет речь, был обнаружен в коллекции работ Гевирца – фонде архитектурной графики Государственного музея истории Санкт-Петербурга, что дает еще один аргумент в пользу идентификации его как работы самого Якова Германовича<sup>28</sup>. На бумаге также остались и проекты памятника жертвам еврейского погрома в Одессе, составленные в 1908 г.<sup>29</sup>. В итоге был осуществлен лишь один замысел, воплотивший яркие черты авторского стиля Якова Гевирца и заслуживающий отдельного рассмотрения.

Санкт-Петербургское Общество архитекторов принимало заказы со всей России, и в 1909 году, на взлете своей профессиональной карьеры в еврейской среде, Гевирц получает очередной шанс отработать свою архитектурную концепцию в конкурсе на строительство хоральной синагоги в г. Харькове. На конкурс было представлено 17 проектов, многие из которых выражали яркие визуальные образы еврейской идентичности<sup>30</sup>. В журнале «Зодчий» было опубликовано несколько проектов. Один из призеров, М. Дубинский, представлял проект, как говорилось в отзыве комиссии судей *«в стиле научного пафоса археологов реставраторов середины XIX века, где отдавалась дань предположениям о смешении влияний египетского и ассирийского на древнем финикийском побережье»*. Аналогично решался и его более поздний проект на постройку синагоги в Петербурге «на Песках» (1912 г.), что свидетельствовало о практике тиражирования авторских идей в разных заказах<sup>31</sup>. Творчество Гевирца здесь тоже не был исключением – архитектор часто обращался к уже найденным и апробированным приемам.

Другой, премированный проект был выполнен в духе ортодоксальных восточноевропейских синагог А. Шишко-Богушем, впоследствии автором известной статьи «*Materiały do architektury Wóznic w Polsce*»<sup>32</sup>. В проекте один из объемов, выполненный в форме ротонды под куполом, практически в чистом виде повторял знаменитую польскую синагогу конца XVII – начала XVIII в. в Пржеворске<sup>33</sup>, что дает повод полемизировать о границах традиционализма и плагиата в еврейской сакральной архитектуре.

Проект Якова Гевирца, стал победителем в этом конкурсе. По мнению судей «воображение автора дало довольно яркое напоминание больших плоскостей стен палестинских древних сооружений»<sup>34</sup>. Образ «еврейской часовни», заложенный в здании Бейт-Тагара в Петербурге, разрастается до сложного в объемно-пространственном и архитектурном решении здания центральной синагоги Харькова, построенной в 1913 г. В этом проекте Гевирц соединяет найденную ближневосточную линию с образами европейской замковой и церковной архитектуры<sup>35</sup>.

В вышеперечисленных работах Гевирца национальная форма еврейской архитектуры декларировалась как синтетический образ еврейской древности. Репрезентация этого образа была связана с пафосом панисламистской формы, в свою очередь понимаемой (не без подачи В. Стасова и других адептов арабомавританских источников) как преемницы исчезнувшей древнееврейской архитектуры.

Как архитектор еврейской общины Я. Гевирц поддерживал состояние еврейских зданий в городе и курировал ремонтно-восстановительные работы. Так в 1911 году он осуществлял покраску фасадов и наружный ремонт в хоральной синагоге<sup>36</sup>. По его проекту был возведен Дом для еврейской богадельни в Санкт-Петербурге (1911-12 гг.), построенный на средства одного из финансистов общины, главного спонсора кладбищенской синагоги в Петербурге, М. А. Гинсбурга<sup>37</sup>. В этом здании на протяжении почти двух десятилетий, вплоть до 1930 г., располагались многочисленные культурно-общественные учреждения петербургских евреев, среди которых было Еврейское историко-этнографическое общество, Еврейский музей, созданный этнографом Семеном Ан-ским в 1913 году на основе материалов экспедиций по еврейским местечкам Вольни и Подолии<sup>38</sup>, а также основанное в 1915 г. Еврейское общество поощрения художеств, в правление которого вошел и сам Гевирц. Зодчий проектирует это здание в стилистических формах модернизированной неоклассики, в которой он возводил свои гражданские постройки.

Одним из последних еврейских объектов Якова Гевирца становится реконструкция Солдатской синагоги в Ростове, построенной в 1872 году, и пострадавшей после еврейских погромов 1905 года<sup>39</sup>. Как следует уже из примера с харьковской синагогой, во многих городах России для составления проектов монументальных зданий приглашались московские и петербургские зодчие. Возможно, это был новый виток централизованного архитектурного делопроизводства, которое приходит на смену господствовавшей с конца XVIII и всю первую половину XIX столетия традиции насильственного распространения и насаждения «образцовой» классической архитектуры в провинциях империи. Разработкой рабочих проектов и надзором за строительством занимались на местах городские архитекторы. Ростовские евреи обращаются к уже известному тогда своими еврейскими проектами Якову Гевирцу и в 1913 – 1914 гг. здание синагоги было восстановлено по его

проекту<sup>40</sup>. По описаниям синагога была реконструирована в стиле модерн с элементами восточной архитектуры и после перестройки обладало красивыми угловыми купольными завершениями, позже утраченными, но затем вновь восстановленными во время последней реконструкции здания<sup>41</sup>. Мы не можем в полной мере судить о том, насколько значительно здесь проявились идеи Гевирца, поскольку он проводил лишь частичную реконструкцию здания. Но очевидно, его творческий метод существенно изменился. Об этом свидетельствует созданный в те же годы, но уже после ростовской синагоги, последний нереализованный проект синагоги в г. Мариуполе. Здесь он уже отходит от узнаваемых восточных форм ближе к пластике рационального модерна. Этот же язык мы видим на одном из двух проектов дома еврейской богадельни в Петербурге, о котором писалось выше, и который в виде проектного рисунка сохранился в музее истории Санкт-Петербурга<sup>42</sup>. В обоих проектах по плоскости всего главного фасада проходит крупная арка, которая перекрывает и как бы срезает высокие прорезы вертикальных окон. Сами же фасады, лишённые декора и архитектурной разделки, остаются достаточно строгими и лаконичными.

Архитектурная деятельность Гевирца в еврейской общине была прервана Первой мировой войной, а последующая революция и приход Советской власти вскоре разрушили традиционную еврейскую жизнь. В новых условиях Яков Гевирц становится советским архитектором, проектировавшим гражданские здания. Собственно, заказы на частные и доходные дома он начинает получать еще в период раннего *«еврейского творчества»*. Ведущим стилем в его гражданской архитектуре дореволюционного и раннего советского периода становится модернизированная неоклассика. Затем, когда заказы еврейских общин отпали под прессингом антирелигиозного режима, на первый план его творчества выходят советские общественные здания, в проектировании которых Гевирц отражает стилистические и идеологические тенденции своего времени. Неизменным творческим соратником Гевирца на протяжении двух десятилетий, вплоть до середины 1930-х гг. была инженер-архитектор, работавшая над проектированием конструкций зданий В. С. Давыдова-Стелькер. В период великих строек первых десятилетий Советской власти, Гевирц вместе с Давыдовой-Стелькер участвует в конкурсе Дома правительства БССР в Минске, завоевывает III-ю премию на конкурсе здания Боткинской больницы в Ленинграде, I-ю премию за проект образцовой пожарной части северной столицы, проектирует шестизэтажный дом Общества бывших политкаторжан в Ленинграде. Здесь всецело проявляется его владение пластикой и образным языком конструктивизма. Одновременно, в советские годы Гевирц переключается на педагогическую и научную работу<sup>43</sup>, которая постепенно все сильнее захватывает его. В 1925 г. он становится профессором, а в 1936 г. деканом архитектурного факультета Академии художеств. С 1933 г. – он член Ленинградского отделения Союза советских архитекторов, заместитель председателя секции истории архитектуры.

Последняя работа Гевирца – проект «Памятника Славы на братской могиле павших в войне», выполненный им в блокадном Ленинграде, незадолго до смерти. Яков Гевирц скончался 19 января 1942 года, оставив «северной столице» несколько десятков монументальных зданий и памятников. Он был похоронен на кладбище «Остров Декабристов» в братской могиле рядом с другими профессорами Академии художеств, которые не пережили блокаду.

**Выводы.** Архитектурный талант Якова Гевирца был востребован еврейской общественностью России на пике развития еврейской национальной жизни между двумя революциями 1905 и 1917 гг. Еврейскому творчеству в биографии Гевирца было отведено не более 7 лет, но именно оно сделало его выдающейся фигурой и стало показательным итогом полувекowego дискурса вокруг идей еврейской национальной архитектуры. На волне разнообразных эстетических поисков национальной модели еврейской архитектуры ему удалось в наиболее органичной художественной форме соединить различные концепции еврейской идентичности, связанные с использованием того или иного исторического стиля. Изысканность и строгость его проектов была обязана специфике первого заказа, предназначенного для еврейского некрополя. Начиная с этого времени, архитектор интегрирует в формы романтического модерна приемы древневосточной, средневековой испано-мавританской и романской архитектуры, выражая через их визуальные коннотации глубокие поэтические образы еврейской цивилизации. Творчество Я. Гевирца стало ярким и одновременно завершающим образцом развития еврейской архитектуры России, прерванного грядущими политическими потрясениями.

#### Примечания:

- <sup>1</sup> Исаченко В. Г. Зодчие Петербурга начала XX века: Каталог выставки. – Л., 1979. – С. 12. См. также: Исаченко В. Г., Кириков Б. М., Федоров С. Г., Гинзбург А. М. Архитекторы-строители Петербурга-Петрограда начала XX века: Каталог выставки. – Л., 1982. – С. 38-39.
- <sup>2</sup> Знаменитые люди Санкт-Петербурга. Библиографический словарь. Издание второе, исправленное и дополненное. – СПб.: Д.А.Р.К., 2003. В словаре приводится биография 3000 знаменитых петербуржцев, а информация о Гевирце встречается среди 150 имен городских архитекторов и скульпторов.
- <sup>3</sup> Beizer, M. The Jews of St. Petersburg. Excursions through a Noble Past. – Philadelphia-New York: The Jewish Publication Society, 1989; Бейзер М. Васильевский остров. Экскурсия четвертая // Еврейский самиздат. Ленинградский еврейский альманах – Иерусалим, 1992. – Т. 27. – С. 91.; Бейзер М. Евреи в Петербурге. Экскурсия 1-я (окончание) // Еврейский самиздат. Ленинградский еврейский альманах – Иерусалим, 1988. – Т. 26. – С. 98-101; Бейзер М. Еврейское Преображенское кладбище. Экскурсия третья // Еврейский самиздат. Ленинградский еврейский альманах – Иерусалим, 1988. – Т. 26. – С. 233-271.
- <sup>4</sup> Левин В. Комплекс еврейских зданий Петербурга. Рукопись, 1994. – С. 21-22.
- <sup>5</sup> Лукин В. Еврейское кладбище (Проспект Александровской фермы, 66-а) // Исторические кладбища Петербурга. – СПб.: Издательство Чернышова, 1993. – С. 450-457.
- <sup>6</sup> Гессен В. Еврейское Преображенское кладбище: 120 лет со дня основания // Ами. Народ мой. (Окончание) – февраль, 1995.



- <sup>7</sup> Krinsky, C.H. Synagogues of Europe. Architecture. History. Meaning. – New York, 1985. – P. 220.
- <sup>8</sup> Толстова А. Доходные дома и усыпальницы. В Петропавловке показывают проекты Якова Гевирца // Издательский дом Коммерсант, СПб, 2004. – № 96 (29 мая).
- <sup>9</sup> Результатом раскопок Я. Г. Гевирца в Ольвии стала книга «О сводах в постройках Ольвии», вышедшая уже после смерти автора в 1947 году.
- <sup>10</sup> Левин В. История строительства Петербургской хоральной синагоги // Ами. Народ мой. (Окончание) – 30 сентября, 1992. – № 18 (47) – С. 4.
- <sup>11</sup> Стасов В. В. По поводу постройки синагоги в Петербурге // Еврейская библиотека. Историко-литературный сборник. – СПб., 1872. – Т. 2. – С. 453-473.
- <sup>12</sup> Krinsky, C. H. Synagogues of Europe. – P. 81-82, 88, 157-159, 191-194, 278-279.
- <sup>13</sup> Лукин В. Еврейское кладбище. – С. 452. Проект был опубликован: Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1876. – Л. 53.
- <sup>14</sup> Левин В. История строительства Петербургской хоральной синагоги. Проект был опубликован: Конкурсный проект синагоги в г. Санкт-Петербурге. 1881. Арх. Л. Бахман и И. И. Шапошников. Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1881. – Л. 7-9.
- <sup>15</sup> Wishnitzer, R. The Architecture of the European Synagogues. – Philadelphia, 1964. – P. 194.
- <sup>16</sup> Ежегодник Общества архитекторов-художников. – СПб., 1908–1915.; Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1907-1913.
- <sup>17</sup> Лукин В. Еврейское кладбище. – С. 453-454. См.: Центральный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 422. Оп. 1. Д. 92. Ед. хр.: 216-219 (материалы о реконструкции еврейского Преображенского кладбища).
- <sup>18</sup> Лукомский Г. Выставки при съезде зодчих // Аполлон. – СПб., 1911. – № 2 (январь). – С. 19.
- <sup>19</sup> Подробно о стилистике построек Гевирца на еврейском кладбище в Петербурге см: Котляр Е. Рига – Санкт-Петербург – Харьков: истоки и взаимосвязи «еврейской архитектуры» Якова Гевирца // Евреи в меняющемся мире. Материалы 5-й международной конференции, Рига, 16-17 сентября 2003 (под ред. Г. Брановера и Р. Фербера). – Рига: Центр изучения иудаики Латвийского университета, 2005. – С. 162-170.
- <sup>20</sup> Лукин В. Еврейское кладбище. – С. 454-455. См. также: Гинцбург И. К открытию памятника М. М. Антокольскому // Еврейский мир, ноябрь-декабрь, 1909. – С. 78-80.
- <sup>21</sup> Опубликован: Гевирц Я. Г. Служебный дом на Еврейском кладбище в Санкт-Петербурге // Ежегодник Общества архитекторов-художников. – СПб., 1911. – Вып. 6. – С. 33.
- <sup>22</sup> ЕОАХ. – СПб., 1908. – Вып. 3. – С. 30, 31, 159.
- <sup>23</sup> ЕОАХ. – СПб., 1911. – Вып. 6. – С. 26-33.
- <sup>24</sup> Левин В. Комплекс еврейских зданий Петербурга. Рукопись, 1994. – С. 19. См. также: М. Л. Лялевич. Б. И. Гиришович. (Некролог) // Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1911. – № 30. – С. 324.
- <sup>25</sup> Гессен В. Еврейское Преображенское кладбище: 120 лет со дня основания // Ами. Народ мой. (Окончание) – февраль, 1995. – С. 7.
- <sup>26</sup> Конкурсный проект Соборной мечети в Санкт-Петербурге. 1907 г. Арх. Я. Г. Гевирц. Проект «Самарканд». Рекомендован к приобретению Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1908. – № 15. – Табл. 13.

- <sup>27</sup> Конкурсный проект здания синагоги и училища в Санкт-Петербурге. 1912 г. Арх. Я. Г. Гевирц. Рекомендован к приобретению. Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1913. – № 20. – Табл. 31.
- <sup>28</sup> Там же, табл. 32. В «Зодчем» проект дается без подписи автора, лишь под девизом «Красная еврейская надпись». Оригинал находится в Государственном музее истории Санкт-Петербурга: Конкурсный проект здания синагоги и училища в СПб. 1913. Бумага, акварель, тушь. 40 x 27,5. IA-6066 ч (КП-424339)
- <sup>29</sup> Ежегодник Общества архитекторов-художников. – СПб., 1908. – Вып. 3. – С. 159. В итоге был реализован проект одесского архитектора Ф. А. Троулянского.
- <sup>30</sup> Отзыв комиссии судей по конкурсу здания хоральной синагоги в г. Харькове. – Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1909. – № 40. – С. 395-396., табл.: 48-50.
- <sup>31</sup> Конкурсный проект Харьковской хоральной синагоги. 1909 г. Арх. М. Х. Дубинский. Проект «Израиль». 3-я премия. Зодчий. – СПб.: Издание Императорского Санкт-Петербургского Общества архитекторов-художников, 1909. – № 40. – Табл. 49. См. также: Басс В. Г. Городской ансамбль петербургской неоклассики 1900-1910-х гг. на примере проектов застройки Тучкова Буяна (конкурсы 1912-1913 гг.). Дипломная работа. Российская академия художеств. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Факультет теории и истории искусств. – СПб., 2001. В третьем разделе «Проекты М. Х. Дубинского», автор также пишет, что «Для метода Дубинского характерно перенесение приемов из одной постройки в другую, неоднократное использование форм», хотя здесь рассматривается его методика работы в других, нееврейских проектах (интернет-ссылка: <http://archi.ru/publications/authors/bass.htm>). В то же самое время, данный проект Дубинского был ориентирован на известную реконструкцию Иерусалимского храма, опубликованную в 1889 г. и повлиявшую на многочисленные проекты синагог и общественных зданий в разных странах, см.: Kravtsov, S. R. Reconstruction of the Temple by Charles Chipiez and Applications in Architecture // *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art.* (Ed. Bracha Yaniv, Miriam Rajner, Hia Rodov). – Ramat-Gan: Department of Jewish Art, Bar-Ilan University, 2007. – V.4. – P. 25-42.
- <sup>32</sup> Materiały do architektury Bóźnic w Polsce, «Prace Komisji Historii Sztuki w Polsce», t. IV, z. 1, Kraków 1927, s. 1-25.
- <sup>33</sup> Piechotkowie, M. and K. Bramy Nieba. Bóźnice murowane **na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej**. – Warsaw, Wydawnictwo Krupski, S-ka, 1996. – S. 274-278. Полиш синагоги в Пржеворске, Польша. XVIII в. Рисунок. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве // История евреев в России. (Под ред. Браудо А. И., Вишницер М. Л., Гессен Ю. и др.). – М.: Мир, 1914. – Т. XI. История еврейского народа. – Т. 1. – С. 405.
- <sup>34</sup> Отзыв комиссии судей по конкурсу здания хоральной синагоги в г. Харькове. – С. 396., табл. 48. (Конкурсный проект Харьковской хоральной синагоги. 1909 г. Арх. Я. Г. Гевирц. Проект «Еврейская буква». 1-я премия).
- <sup>35</sup> Котляр Е. Харьковская хоральная синагога. История. Архитектура. Проекты // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків: Харківський художньо-промисловий інститут, 1997. – Вип. 5. – С. 14-22.; Котляр Е. Евреи на карте Харькова. Историческая прогулка в канун юбилея // Мост Харьков-Израиль. 1882, сегодня, завтра. Истоки. Литературно-художественный альманах еврейских общественных организаций г. Харькова. – Харьков, 2004. – № 14. – С. 49.
- <sup>36</sup> По сведениям, полученным от сотрудника Центра Еврейского искусства Еврейского университета в Иерусалиме Владимира Левина.

- <sup>37</sup> Бейзер М. Евреи в Петербурге. – Иерусалим, 1989. – С. 131.
- <sup>38</sup> Сергеева И. А. «Альбом еврейской художественной старины» С. Ан-ского // Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре (М.). – 1998. – № 3. – С. 39.
- <sup>39</sup> Шма. Газета Ростовской еврейской религиозной общины. – 2000. – № 22.
- <sup>40</sup> Приазовский край. – 29 апреля 1913. – № 110. – С. 4.
- <sup>41</sup> Ростовская синагога была возвращена в собственность еврейской общине в 1991-93 гг. и вновь открыта после реконструкции 26 декабря 2005 г. См.: Ростовская синагога. Проспект (ред. Инна Шварцман). – Ростов-на-Дону, 2005 г.
- <sup>42</sup> ГМИСПб. Гевирц Я. Г. Проект доходного дома с еврейской богадельней в Санкт-Петербурге на Васильевском острове, 5-я линия, 50. 1911. Бумага, карандаш, акварель. 25 x 31. (Неосуществленный вариант, больше похож на проекты синагог в стиле «модерн»). ІА-5658 ч (КП-378733).
- <sup>43</sup> Среди научных трудов Я. Гевирца: Архитектурные формы и композиция здания. – М., Л., 1926. – 139 с.; История античной архитектуры. Очерки. – Л.: Издание Академии художеств, 1937. – Вып. 1. – 18 с.; История архитектуры Древнего Востока (конспект лекций). – Л.: Стеклогр. УППП, 1937. – 18 с.; История архитектуры Древней Греции (конспект лекций). Отв. Ред. М. С. Медведев. – Л.: Стеклогр. УППП, 1938. – 21 с.; Опыт анализа архитектурной композиции. – Л., 1921. и др.

## **ЛЬВІВСЬКИЙ ТЕАТР «КОЛІЗЕЙ» - АРХІТЕКТУРНА «ЗІРКА» ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ**

**Гой Б. В.**

**Анотація.** Стаття висвітлює історію та архітектуру Театральної споруди за адресою бічна вул. Сонячної (нині П. Кулиша), 23 у Львові в контексті розвитку єврейської національної театральної культури на теренах Східної Галичини.

**Ключові слова:** єврейський театр, архітектура, проектування театрів, єврейство Східної Галіції.

**Аннотация.** Гой Б. Львовский театр «Коллизей» – архитектурная «звезда» еврейского театра. Статья освещает историю и архитектуру театральной постройки по адресу боковой ул. Солнечной (ныне П. Кулиша), 23 во Львове в контексте развития еврейской национальной театральной культуры на землях Восточной Галиции.

**Ключевые слова:** еврейский театр, архитектура, проектирование театров, еврейство Восточной Галиции.

**Annotation.** Hoy B. Lviv theater «Coliseum» is the architectural «star» of Jewish Theater. The article discusses history and architecture of the edifice situated on the side street Solnechnaya (now P. Kulisha), 23, Lviv, in the context of Jewish national theatrical culture in Eastern Galicia.

**Key Words:** Jewish theater, architecture, designs of theaters, Jewry of Eastern Galicia.

### **Вступ**

#### **Постановка проблеми.**

Напевно всім відомий чудовий роман Шолом-Алейхема «Блукаючі зорі». Проте за пристрасстю почуттів персонажів цього твору, ми часто не помічаємо, що це не лише захоплююча історія мандрівних акторів, але й чудова пам'ятка, яка зберегла для нас феноменальне явище в світовій культурі – єврейський театр. А точніше – період його бурхливого розвитку на межі XIX – XX століть.

Мені ж, як досліднику цього феномену роман став особливо цікавим. І як для львів'янина, особливо приємно, що шлях персонажів, описаних Шолом-Алейхемом, не оминув столиці Галичини. І співець єврейського життя відкрив для мене колорит єврейського театру у Львові.

Сферою моїх наукових пошуків є не просто історія єврейського театру, а його вплив на архітектуру, на естетичну та об'ємно-просторову організацію будівель, пов'язаних з цим феноменальним явищем.

Східна Галичина була центром розвитку не лише української та польської національних культур, але й одним з центрів розвитку саме єврейської національної культури і, зокрема – театрального мистецтва. Це було обумовлене значною часткою єврейського населення в містах цього регіону. Вже з другої половини XIX ст. тут розвивалась активна гастрольна діяльність єврейських театральних труп з Литви, Польщі, Росії (в основному зі Східної України). А вже у 1889 р. був заснований стаціонарний єврейський театр. Ініціаторами його створення, а згодом і керівниками, були члени родини Гімпель.

Єврейська театральна діяльність в Східній Галичині не була обмежена лише Львовом. У Станіславі (Івано-Франківську) в міжвоєнний період працювало товариство ім. Гольдфадена. Його зусиллями в місті була створена театральна студія, що вирізнялась акторською майстерністю і якістю репертуару.

У Перемишлі в цей час успішно працював драмгурток «ЮВАЛЬ». Аматорські трупи та студії активно працювали в Коломиї, Тернополі, Дрогобичі. Ці театри та колективи привозили свої вистави в провінційні галицькі міста. А часом відвідували і центральні райони Польщі [1].

Найяскравіше і найширше цей культурно-історичний процес проявився в столиці східної Галичини – Львові. За історично невеликий проміжок часу доля єврейського національного театру пов'язана з цілою низкою міських будівель та споруд. Це не лише обладнані для театральних дійства зали товариств та літні мобільні сцени для гастрольних театрів, але й дві спеціально збудовані театральні будівлі: «Єврейський театр» по вул. Гнатюка, 11 – теперішній Перший український театр для дітей і юнацтва та театр «Колізей», що знаходився на бічній вулиці Сонячній (тепер П. Куліша) в пасажі Германів (Hermanow) (до наших днів не зберігся).

З кінця XVIII ст. було споруджено ряд будівель єврейських громадських товариств, де вже обов'язково присутні театральні зали. Це зала у ремісничому товаристві «Яд Харузім», у будинку за адресою Бернштейна, 11 (тепер вул. Шолом-Алейхема), тут з 1897 р. працює Єврейська театральна корпорація. Також це зала у споруді товариства «Гвезда», за адресою Францисканська, 7 (тепер вул. Короленка). При товаристві навіть планувалось побудувати окремі будинок театру. У 1926 переобладнано саме під театральну залу і ряд кімнат будинку єврейської ремісничої молоді т. н. Академічного дому, побудованому у 1914 на теперішній вул. Ангеловича, 28. Неодноразово єврейськими театральними колективами використовувалось і приміщення «Народного дому» по вул. Театральній, 22 та «Казино де Парі» по вул. Рейтана, 7 та ін. [2].

А де ж саме, в яких будівлях, могли відбуватись події, зображені у «Блукаючих зорях»? Де ж Шолом-Алейхема прочитав афішу: «Грасмо дуже серйозну п'єсу «Дора, або Багатий жебрак» Шекспіра. Виправлено й поставлено мною, Альбертом Щупаком»? Це стало одним з найзнаменитіших жартів у романі. Біля Яд-Харузиму? Навряд. Туди «щупаків» і на дух не пускали: на сторожі була Корпорація. У Гімпля? Ніколи. Адже саме тут в свій час і відбулася прем'єра цієї п'єси, яку звичайно ж написав ніякий не Шекспір, а тим більше не Щупак, а актор, режисер і драматург А. Шліферштейн. Тоді лишаються Казино на Рейтана. Але щупаківським акторам були явно не по кишенях такі майданчики. Та й публіка, що відвідувала їхні вистави, сама б туди не пішла. Тоді де?

На думку львівського дослідника історії та драматургії єврейського театру Львова Т. Степанчикової вони могли відбуватись у шинку Бомбаха. Якраз там і міг бувати Шолом-Алейхем. Тим більш, що до вулиці Берка Йоселовача від того будинку № 1 по вулиці Котельній, де жив письменник перебуваючи у Львові, було насправді до десяти хвилин ходу [3].

Проте, був і інший зал, де на догоду смакам глядачів з Передмістя, й могли повісити таку афішу, більше схожу на анекдот, ніж; на театральну рекламу, де в неймовірному поєднанні сплелися імена Шекспіра і Щупака.

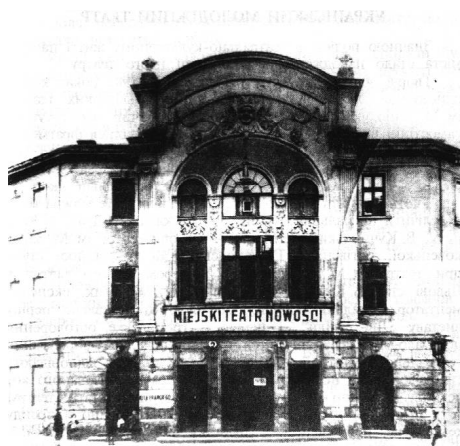
І саме він, на думку автора статті, чи не найбільше відповідає простору, описаному Шолом-Алейхемом.

Мова йде про величну споруду у провулку Берка Йоселовача (Куліша, 23-26), де два заможні єврейські підприємці побудували свій торговельний центр – Пасаж Германів. А далі у 1901 р. вони ж, патріоти єврейської культури, фондували реконструкцію однієї зі своїх виставкових будівель – «Павільйону Матейка» – на театр «Колізей» [4].

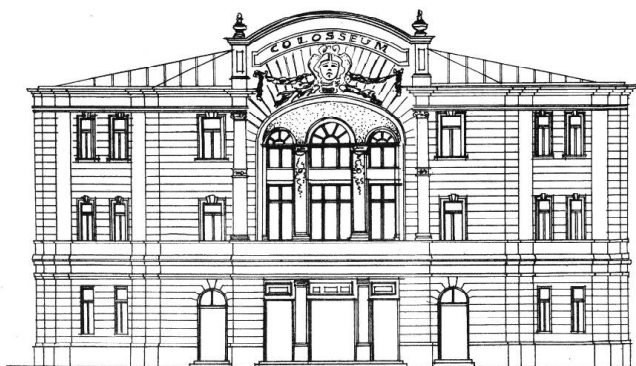
Знаний пізніше, в 30-х роках, як міський театр «Новості», «Колізей» знаходився на бічній вулиці Сонячній (тепер Куліша) в пасажі Германів. Назва пасажу походила від родини Германів. Саме Абрахам і Яків Германи фінансували реконструкцію так званого «Павільйона Матейки», зведеного для крайової промислової виставки 1894 р. під видовищну споруду. В реконструкції й чисельних добудовах, остання з яких відбулася у 1928 р., брали участь декілька архітекторів та будівничих, серед яких слід згадати Аллена Лагожа та Артура Шлейна, а також Едварда Скавінські (*рис. 1*).

#### **Основна частина дослідження.**

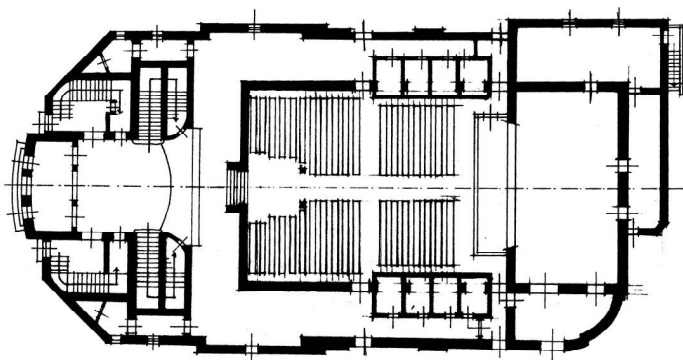
Театр «Колізей» був побудований на початку ХХ ст., коли у Львові збільшується не тільки кількість театральних колективів, – (понад сто театральних товариств і хорів), а й виникають нові пристановища Мельпомени. Багато з них розмістилися у львівських пасажах – Міколяша, Гаусмана, Германів, Антоніоні. Це казино «Чеська Бесіда», «Академічна читальня», «Фотопластикон», що став першим львівським кінотеатром, серед них і театр «Колізей», – він стає другим після Великого театру і за місткістю, і за популярністю. (інший великий театральний майданчик Львова – Театр Скарбка в той час виконує функції міської філармонії) [4].



a



б



в

Рис 1. Будівля театру «Колізей» (зруйнована у роки Другої світової війни):  
а) загальний вигляд; б) фасад (прорисунок архівного креслення автором);  
в) план першого поверху (прорисунок архівного креслення автором)

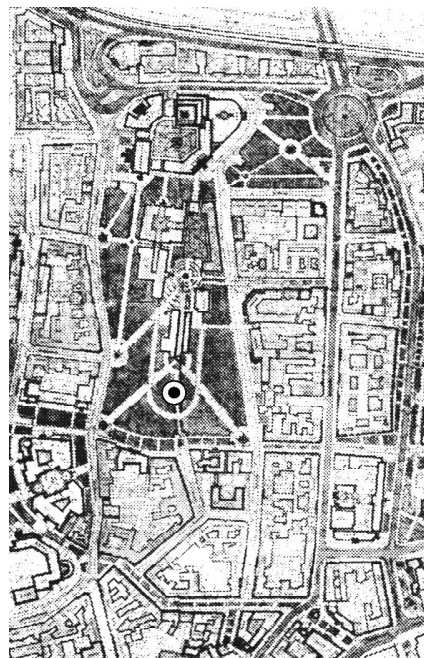
Сама назва – «Колізей» (в перекладі з латинської – «велетенський») асоціюється із славетною римською спорудою. Для масштабу міста назва цього театру не є гіперболізованою, бо він міг вмістити 1054 глядача. В архітектурі театру відчувається подих епохи, в якій панувала сецесія. Але риси модерну можна простежити лише в центральному ризаліті, виступаючий об'єм якого плавно переходить у високий аттик. Решта стін, крім цокольного поверху, який мав рустовку, позбавлені будь-яких оздоб і, скоріше за все, були облицьовані вапняковими плитами. Центральна частина мала характерний для стилю фантазійний викрій віконних прорізів в поєднанні з ліпними рослинними мотивами.

В цілому споруда, що мала нагадувати театр, знаходилася в складній архітектурній ситуації закритого простору подвір'я, затиснутого з усіх сторін будинками. Інтер'єр театру декілька разів змінювався і пройшов еволюцію від ярмаркового до ярусного театру. Партер став прямокутної форми з проходом по головній повздовжній осі, а яруси, ложі, хоча й мали циркульний крій, були жорстко вмонтовані в прямокутний план несучих стін. Розбудова сценічного комплексу завершувалася невеликими кімнатами-кишенями справа і зліва від portalу, оркестровою ямою при червоній лінії, неглибоким трюмом [5].

Театр мав постійну публіку і був вельми популярний. В «Колізеї» проходили не тільки драматичні вистави, але й шоу з номерами жонглерства, еквілібристики, гумору, тобто вистави, на яких тепер спеціалізуються виключно театри естради. Літом, під час спеки, трупа працювала в прилеглому садку на взірць віденської «Венеції». Вистави йшли кожного дня без вихідних, а в неділю і в святкові дні – по два рази. Як писалося в путівнику по місту, кожної п'ятниці у «Колізеї» відбувалися «High-life» – вистави для вищого товариства. [4].

Перша згадка про використання «Колізею» як театрального майданчику датована 1911 роком – поліція видає дозвіл на її експлуатацію Абрахаму Гельдману, який привіз до Львова різноманітну естрадну програму: солоспіви, танці, скетчі, гімнастичні вправи, акробатичні та інші номери розважального жанру [6].

Театр часто перебудовується та змінюється, причиною ймовірно було те, що він фактично не мав постійного господаря (Якуб Герман часто хворів) [7], переходячи від одного до іншого орендаря, а тому театр руйнувався: гастролерам, котрі тут часто змінювалися, було байдуже до свого тимчасового притулку. Потім у велетні «Колізеї» було відкрито кінематограф. Далі знову перебудова: кінозал переобладнали під зал театрального. На його сцені виступають заїжджі естрадні групи, групи єврейських пересувників-гастролерів... [8]. З 1912 року Кальман Ебель довго добивається у міської влади та «дирекції поліції» дозволу відкрити у приміщенні «Колізею» другий стаціонарний єврейський театр. Кальман Ебель, походженням з Перемишля, має досвід і антрепренера, і режисера, бо керував там, у Перемишлі, театром, де здійснив постановки класичних творів: «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Гамлет» та «Венеційський купець» В. Шекспіра, «Розбійники» Ф. Шіллера. Ебель навіть представив списки акторів, які уже проживають у Львові в готелі...

*a**б**б*

*Рис. 2. Територія, де знаходився театр «Колізей»: а, б) фото фіксація ділянки (існуючий стан); в) фрагмент проекту генплану м. Львова, в якому запроєктовано відпочинково-парковий комплекс на місці сучасного Скляно-дзеркального заводу*



Але чиновники з намісництва йому відповідали, що театр аварійний і сцена не відповідає протипожежним нормам. А тому щодо ліцензії – відмовити. А тим часом театр продовжував функціонувати, і різні заїжджі трупи й надалі збирали свій «врожай».

Так з 1930 тут працює колектив «Маски». Він був стабільним і завзятим. Ним опікувався режисер Генрик Люфт, який був послідовником Молодіжного авангардного театру з Варшави. І творчій молоді, що гуртувалась навколо нього, було цікаво. За роки свого існування колектив добився певних успіхів і в опануванні майстерністю актора. Декілька разів на рік гурт «Маски» винаймав для себе сцену «Колізею» й виставляв свої роботи на суд єврейського глядача у Львові [9].

Лише за поляків у ХХ ст. тут утворився постійнодіючий театр оперетки «Новосці» (який навіть у 30-х роках виступав з виставами єврейською мовою).

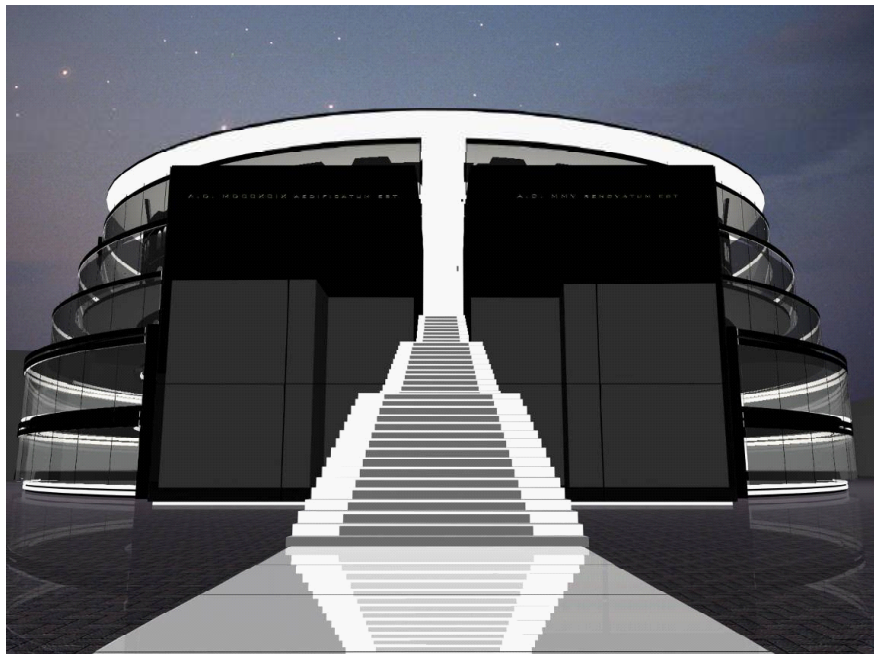
В Театрі «Новосці» працювали талановиті режисери: М. Рубін поставив в сезон 1931/32 «Крупний виграш» Шалом-Алейхема, З. Турков реалізував в 1936/37 постановки «Шоп» Х. Лейвіка, «Блукаючі зорі» за Шалом-Алейхемом та ін. З 1937 на підмостках Театру «Новосці» відбулись перші вистави дитячого театру «Театер фар югнт», організованого Кларою Сегалович. Перший сезон цього театру відкрився виставою «Чарівниця» за А. Гольдфаденом.

Активно брали участь в роботі цього театру актори-емігранти з нацистської Німеччини. Так Маргот Клойзнер, в сезон 1937/38, при підтримці сіоністських кіл Польщі організувала тут Театр «Идише націонале біне» («Єврейська національна сцена»). До постановок його вистав були залучені першокласні німецькі режисери-євреї, які знайшли тимчасовий притулок у Львові – Л. Ліндберг, М. Мейнхарт та ін. [10].

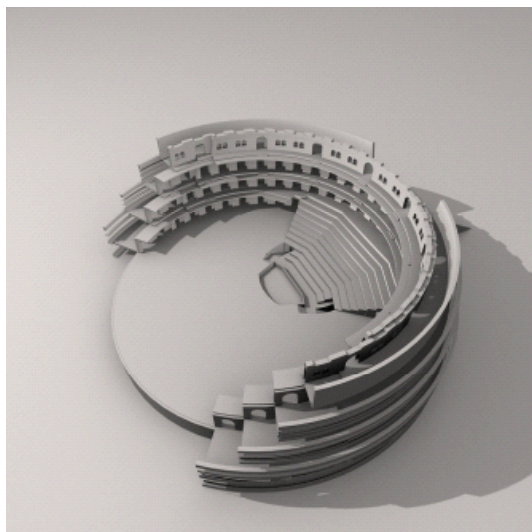
У 1938-1939 рр. саме у приміщенні Театру «Новосці» дав ряд вистав Єврейський художній театр з Варшави – «VIKT». В місті навіть була організована громадська рада, щодо вкорінення «VIKTу» у Львові на постійній основі. Іда Камінська – керівник театру приїздить до Львова з новими своїми акторами. У Фріца Клейнманна замовляє декорації та ескізи костюмів до вистав «Овече джерело» (Шенс-квал) за Лопе де Веґою, «Х заповідь» (Цейн геботн) та «Бродер Зінгер» за А. Гольдфаденом, «Суре Шейндл з Єгупеця» (Суре Шендл фун Єгупець) за І. Латайнером [1]... Її приймають із захопленням. Цей сезон стає для шанувальників єврейського театру у Львові одним з найобнадійливіших.

З встановленням радянської влади у Львові єврейський театр не зупиняє своєї роботи. Але умови змінюються докорінно. Усі національні колективи, що працювали в місті та його околицях об'єднуються в державні колективи. Так, на основі театру Гімпля створюється і Державний єврейський театр. Адміністративним директором погодився стати відомий імпресарію і колишній актор трупи Гершон Рот [3]. Театр вирішили назвати іменем Шолом-Алейхема.

Оскільки нове приміщення цього театру на Ягеллонській, 11 ще не було побудоване, грати вирішили на Сонячній, 23 – тобто на сцені саме «Колізею», який у цей час стояв порожнім. Тут і було відкрито 16 жовтня 1939 р. перший



а



б

Рис. 3. Проект нового театру «Колізей» у Львові (Автори: В. Проскурняков, Б. Гой, Д. Ярема. Кафедра ДАС Інституту архітектури НУ «Львівська політехніка»):  
а) вигляд з вул. П.Куліша; б) загальний вигляд - трансформація залу

сезон поставою за твором І.-Л. Переца «В кайданах» (Ін пуліш ойф дер кейт) в режисурі Генрика Люфта.

Художнім ж керівником цього колективу стала Іда Каміньська, що в цей час теж іммігрує з окупованої Варшави до Львова.

Навесні 1940 року наказом уряду було ліквідовано Єврейський державний театр у Дніпропетровську. Його «особовий склад» тим же наказом передислоковано до Львова для «підсилення» львівської трупи. Тут акторів автоматично зарахували до складу місцевого державного театру, не замислюючись, потрібні вони тут були чи ні [3].

Трупа стала не просто важкокерованою, але перевантаженою. Саме ця подія стала причиною того, що Єврейський театр так і не повернувся у вже добудоване приміщення Нового єврейського театру, спроектованого архітектором Даніелем Кальмусом. Обласне управління у справах мистецтв вирішило це приміщення на Ягеллонській, 11 віддати театру польському, єврейський же залишили на Сонячній, 23, тобто в аварійній споруді «Колізею».

Упродовж літа трупа пристосовувала приміщення на Сонячній, 23 до своїх потреб. Перебудували сцену, переробляли до нових масштабів декорації. Правда, в аналогічному стані перебували майже всі львівські театри. Так, наприклад, приміщення українського було на ремонті – ту руїну, яку він дістав у спадок (колишній театр Скарбка), перебудовували докорінно. В липні готовою була лише сцена, де встановили обертове коло діаметром 15 метрів, заглибили «кишені», «втягнули» висоту та глибину... Та кінця ремонтів не було видно. А сезон у новому приміщенні збиралися відкривати 1 листопада 1940 року.

Але прийшли буремні роки Другої світової. Єврейське населення Львова ізолюється. Театр переноситься у гетто, а згодом разом з численними акторами і режисерами, драматургами та сценографами згорає у пеклі «Яновського концтабору».

На жаль, у 1941 р. і споруда «Колізею» зруйнована окупаційними німецькими військами.

А вже у мирний час місце, де колись знаходився цей величний театр, було долучене до території Скло-дзеркального заводу, який розмістився поруч, – здавалось, споруда назавжди була втрачена для культурного життя міста.

Але у коловороті історії завжди є місце поверненню життя усьому найкращому, що в ній було.

Так, після затвердження у 2002 р. концепції нового генерального плану м. Львова, за яким було запропоновано винести з центральної частини міста усі промислові об'єкти, було створено ряд пошукових проєктів, які пропонували відродити театр «Колізей» за архівними кресленнями. До наших днів збереглися оригінальні авторські креслення та старі фото, які дають досить детальне уявлення про архітектуру споруди. Але ті ж архівні креслення та багаточисленні історичні матеріали, про які багато сказано і у цій статті, показують, що споруда неодноразово змінювалась та перебудовувалась (тільки зафіксованих документально таких перебудов – більше 8-ми). А тому є логічним запитання: що ж саме слід відбудовувати? Більше того

містобудівельна прив'язка історичної будівлі «Колізею» абсолютно не відповідає існуючому урбаністичному середовищу. Колись це був затиснений між житловими будинками внутріквартальний простір, а тепер досить велика територія, зайнята будівлями заводу (рис. 2).

Враховуючи умови, творчий колектив Інституту архітектури, який очолив доктор архітектури, проф. В. Проскураков, в складі якого був і автор цієї статті, розробив пошуковий проект нового театру «Колізей», який би відображав своєю архітектурою складну, багатогранну історію споруди, а також і сучасні ідеї використання театральньо-видовищного простору. Даний проект показує новий погляд на архітектуру історичного об'єкту, що формується наново в нових історичних та містобудівельних умовах. Його образ – комплекс візуальних знаків та символів, об'ємно-просторових вирішень та підходів, що максимально зображають його зв'язок з історичним об'єктом, з розвитком єврейської культури, зі Львовом. Але при цьому внутрішній театральний простір вирішений так, щоб у ньому можна було організувати будь-яке сучасне театральне дійство. Була також розроблена така містобудівельна прив'язка цього нового театру, яка забезпечила б йому головну роль у новому культурно-розважальному центрі середмістя Львова, запланованого на території, що тепер займає завод. Автори переконані, що саме такий об'єкт надав би поштовх для відродження культурно-мистецького життя у цій частині Львова (рис. 3).

**Висновки.** Життєвий літопис львівського театру «Колізей» – одної зі споруд, пов'язаної з «блукаючими зорями» єврейського театру, нині вивчений і навіть створені передумови для його відродження. Але як ще багато подібних будівель в Україні, історія яких довгий час замовчувалась з ідеологічних міркувань, і в наші дні вже просто забута. Залишається хіба що сподіватись, що ця стаття приверне увагу дослідників не лише до вивчення історичних фактів, але й до справи повернення Україні архітектурних «зірок» її багатонаціональної культури.

#### Примітки:

1. Вайс А. Идишский театр в восточной Галиции 1939-1941 гг. // Страницы истории еврейского театра в Галиции. Сборник статей. – Львов, Хэсэд-Арье, 2002. – С. 38-46.
2. Гой Б. В. Архітектура мережі єврейських театральньо-видовищних будівель і споруд кінця ХІХ – поч. ХХ століть в містах України. // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: науково-технічний збірник / Гол. ред. М. М. Дьомін; редкол.: В. І. Сжов, Г. І. Лаврик, А. П. Мардер та ін. – К.: КНУБА, 2004. – Вип. 13 – С. 6-10.
3. Степанчикова Т. Історія єврейського театру у Львові. «Крізь терни до зірок!» – Львів: Ліга-Прес, 2005. – 367 с., іл.
4. Проскураков В. І. Архітектура українського театру. Простір і дія.: Монографія. – Львів. В-во НУ «Львівська політехніка», 2001. – 564 с.
5. ДАЛО, фонд 2, опис 2, справи № 4615-4617.
6. ЦДА у м. Львові, фонд 146, опис 8, справа № 1277, аркуш 10.
7. ДАЛО, фонд 110, опис 5, справи № 80-81.
8. ДАЛО, фонд 1, опис 52, справа №16, аркуші 64-73.
9. ДАЛО, фонд 110, опис 1, справи № 116, аркуш 207.
10. Театр // Краткая еврейская энциклопедия. Том 8 / под ред. Иухона Оран. – Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин, Еврейский университет в Иерусалиме, 1996. – С. 786-913.

## ХУДОЖНИКИ ЕВРЕИ ИЗ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЦИИ В ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЕ (1900-1939)

Сусак В. В.

**Аннотация.** Статья знакомит с художниками евреями из восточной Галиции (западной Украины), связавшими свою судьбу и творчество с Парижем. Количество выходцев из Украины, яркие таланты отдельных представителей свидетельствуют об их существенном вкладе в формировании феномена Парижской школы.

**Ключевые слова:** Парижская школа, художники евреи, восточная Галиция, Леопольд Готтлиб, Зигмунт Менкес, Леопольд Крец, идентичность.

**Анотация.** Сусак В. В. Художники євреї зі східної Галичини в Паризькій школі. (1900-1939). Стаття знайомить з художниками євреями зі східної Галичини (західної України), що пов'язали своє життя і творчість з Парижем. Кількість вихідців з України, яскраві таланти окремих представників засвідчують вагомість їхнього внеску у формуванні феномену Паризької школи.

**Ключові слова:** Паризька школа, художники євреї, східна Галичина, Леопольд Готліб, Зигмунт Менкес, Леопольд Крец, ідентичність.

**Annotation.** Susak V. V. Jewish Artists from Eastern Galicia in the Paris School (1900-1939). The article talks about the Jewish artists from eastern Galicia (western Ukraine) whose life and work were closely connected with Paris. The amount of artists, who came of Ukraine, brilliant talents of some of them testify their great output into the forming of Paris school phenomenon.

**Key words:** Paris School, Jewish Artists, Eastern Galicia, Leopold Gottlieb, Zygmunt Menkes, Leopold Kretz, identity.

### Введение

#### Постановка проблемы.

*Парижская школа* (Ecole de Paris) – трудно найти более аморфный по значению термин. Так называли художественные круги французской столицы в эпоху позднего средневековья. Сегодня словосочетание Ecole de Paris используют в основном для обозначения произведений, созданных художниками-эмигрантами в Париже в 1900-1930-е гг. В 1925 г. А. Варно заявил: «Парижская школа существует. Со временем историки искусства лучше, чем мы определят её характер и изучат составные элементы, но мы можем уже утверждать, что она существует и её притягательная сила зовет сюда художников со всего мира».<sup>1</sup> «Школа» – потому что представители разных стран ехали в Париж учиться новейшим подходам в искусстве. В то же время, художники приезжали сюда, уже имея базовое художественное образование, полученное в училищах и академиях Киева, Одессы, Кракова, Вены, Мюнхена, Берлина. Своим творчеством они отчасти продлили лидерство столицы Франции до начала Второй мировой войны, перешедшее в последствии к Нью-Йорку. Как *социальное явление* Парижская школа охватывает международную среду художников-эмигрантов, живших в Париже в первой трети XX в. По *живописно-пластическим* характеристикам к ней относят художников, которые не были связаны с крайними авангардными течениями, а сформировались под влиянием постимпрессионизма и кубизма, в чем

творчестве проявились *экспрессивные тенденции*, как у М. Шагала, Х. Сутина, либо *линейная стилизация*, известная по работам А. Модильяни и раннего Л. Готтлиба. В течение всего XX века перед искусствоведами существовала интрига, заключающаяся в вопросе: если Парижская школа была создана *не-французами*, можно ли ее считать французским искусством? Если нет, тогда чьим? Французские исследователи быстро включили в ареал своих интересов Х. Сутина, М. Шагала, Ж. Липшица, О. Цадкина – художников, получивших мировое признание, но их до сих пор мало интересуют иностранцы второго плана, чье творчество оставалось скрытым в тесных парижских ателье, а потом и забытым. Своеобразным признанием феномена Парижской школы – иностранного присутствия и участия в художественном процессе, происходившем в XX в. во французской столице, стала выставка «Парижская школа 1904-1929, часть Иного», состоявшаяся в Музее современного искусства Парижа в 2000-2001 гг.<sup>2</sup> Солидный каталог выставки охватил лишь 82 наиболее ярких представителя, оставив «за бортом» сотни имен.

При осторожном отношении французских искусствоведов уже в 1960-е гг. началось изучение Парижской школы по «национальным филиалам». За последние десятилетия прошли выставки русских, испанских, итальянских, польских художников, живших и работавших в Париже.<sup>3</sup> Крупными репрезентациями недавних лет стали экспозиции «Парижская школа. Еврейские художники из Польши в коллекции В. Фибака» в Кракове (1998) и «Русский Париж» в Санкт-Петербурге (2003)<sup>4</sup>. Что касается украинского вклада, то с конца 1960-х гг. украинскими художниками-эмигрантами начал интересоваться В. Попович. Живя в Бельгии и во Франции, он собирал их биографические данные, произведения, печатал статьи в украинских эмигрантских журналах. Украинско-французским связям были посвящены публикации Н. Асеевой.<sup>5</sup> Очень много для возвращения забытых имен украинских мастеров сделал доктор искусствоведения А. Федорук, возглавлявший комиссию по возвращению культурных ценностей в Украину при Кабинете министров.<sup>6</sup> В Маркаде посвятила некоторым из этих художников два небольших раздела в своей обобщающей монографии «Искусство Украины».<sup>7</sup> В апреле 2000 г. в здании ЮНЕСКО в Париже посольством Украины была организована выставка из частных собраний, ставшая первой демонстрацией украинского участия в Ecole de Paris.<sup>8</sup>

В формировании Парижской школы общепризнанной остается роль художников евреев – выходцев из Центральной и Восточной Европы. В 1985 г. в Еврейском музее в Нью-Йорке состоялась выставка «Монпарнас. Еврейские художники в Париже в 1905-1945 гг.», подготовленная Р. Голан и А. Коэнном.<sup>9</sup> Это была одна из серии выставок, посвященных влиянию еврейских художников на мировые столицы в XX веке – Лондон, Париж, Нью-Йорк. В 2000 г. в Париже увидела свет антология «Еврейские художники в Париже. 1905 – 1939. Парижская школа», собранная Н. Нешавер, владелицей частной галереи, совместно с историками искусства М. Буайе и П. Фогелем.<sup>10</sup> Эта книга включает 151 краткую биографию художников евреев. В издании помещена

карта Европы, где указаны города, откуда они прибыли в Париж: Лодзь, Краков, Варшава, Будапешт, Вильнюс... Даже беглый взгляд на карту фиксирует, что значительная часть этих мастеров родилась в городах и местечках Украины. Главными центрами были Киев, Одесса, Львов. Элементарный подсчет дает более 40-ка фамилий, т. е. почти каждый третий был родом либо с восточной Украины, либо из восточной Галиции. Причем в антологии Н. Нешавер нет скульпторов, а только живописцы, туда не включены имена художников, получивших всемирную известность – Сони Терк Делоне, Владимира Баранова-Россине, Ханы Орловой. Из киевского Художественного училища вышли А. Минчин, И. Добринский, И. Рыбак, Мане-Кац, И. Пайлес, А. Фассини, Л. Воловик. Из Одессы приехали А. Федер, А. Альтман, Й. Бронштейн. Около 20-ти имен дала восточная Галиция. Занимаясь в течение ряда лет «украинским филиалом» Парижской школы<sup>11</sup>, для нас стала совершенно очевидной необходимость включения в его панораму еврейских художников, родившихся и начавших творческий путь на украинских землях. В будущем исследовании им будет посвящен специальный раздел, а эта публикация впервые знакомит с мастерами из восточной Галиции (западной Украины)<sup>12</sup>, чье творчество стало неотъемлемой частью Ecole de Paris.

Очень важно сохранить объективность в отношении многонационального прошлого Украины и ее искусства, отразить специфику каждого из регионов. Цель данной публикации – ввести имена еврейских художников в контекст истории искусства Украины XX в. и показать значение восточной Галиции как важного «источника» творческих сил, принявших участие в создании Парижской школы.

#### **Основная часть исследования.**

Западно-украинские земли и их главный город Львов со времён средневековья были местом концентрации и развития еврейской культуры. В 1921 г. еврейское население Львова (около 77 тыс. человек) составляло 35% общего числа жителей города, а в местечках восточной Галиции процент еврейского населения колебался от 31% до 76%.<sup>13</sup> В XX веке этот регион дал всемирно известных сегодня писателей Йозефа Рота, Бруно Шульца, Зому Моргенштерна. Что касается изобразительного искусства, то здесь начинались жизненные и творческие карьеры Маурицы и Леопольда Готтлибов, Эфраима Лилиена, Вильгельма Вахтеля. Галицкие евреи художники составляют плеяду имён, которая позволяет говорить о Львове как о крупном художественном центре, столь же значимом для еврейского искусства XX века, как Киев, Вильнюс, Краков, Лодзь, Витебск.

Формирование еврейской художественной среды во Львове началось в 80-е годы XIX века, а с 1910 года, когда было создано «Общество любителей еврейского искусства» и его возглавил М. Гольдштейн, этот процесс стал очень активным. Персональные выставки В. Вахтеля (1912), Г. Меркеля (1913), Э. Лилиена (1914), сборные выставки еврейского искусства (1919, 1920, 1921, 1922, 1926, 1933), организация «Общества охраны еврейских памятников» (1925), деятельность «Еврейского литературно-художественного общества»

(с 1926) и открытие Еврейского музея в 1934 г. – все эти события, спрессованные в четверть века, свидетельствовали о насыщенной культурной жизни львовской еврейской общины.<sup>14</sup> Естественно, что в такой среде появлялось большое количество художников. Львов имел много частных художественных школ, в 1872 г. здесь открылось Художественно-промышленное училище. Но отсутствие высшего учебного заведения – Академии художеств, неминуемо подталкивало всех начинающих мастеров – польских, украинских, еврейских – к отъезду на учебу в европейские центры, сначала в Краков, Вену, Варшаву, потом в Мюнхен, Берлин, Париж. Дальше все зависело от того, как сложится личная судьба. Те, кому удавалась карьера, оставались в европейских столицах, продолжая при этом поддерживать тесную связь со Львовом, привозя свои работы на выставки. Многие из художников спустя несколько лет возвращались в родной город и своим творчеством модернизировали местную художественную жизнь.

Н. Нешавер называет одним из главных мотивов миграции еврейских художников – антисемитизм.<sup>15</sup> Безусловно, этот фактор довлел над евреями, жившими в Российской империи. Но до Первой мировой войны он не был решающим для евреев, живших в Австро-Венгрии, куда входила восточная Галиция. Здесь первые погромы произошли с приходом войск царской армии. Основным «двигателем» для художников было желание попасть в столицу мирового искусства, именно поэтому они стремились в Париж. Главное значение имели процессы эмансипации, в результате которых произошел «прорыв» евреев в изобразительное искусство, объясняющий появление большого числа еврейских художников в начале XX века. Для евреев, привыкших жить среди чужих, адаптация в новой среде была наименее болезненной, психологически их менее угнетал комплекс эмигрантов, чем это было у русских, поляков, украинцев. Возможно, в этом тоже одна из причин доминирования евреев художников в Парижской школе.

Одним из первых приехал в Париж из восточной Галиции младший брат знаменитого Маурицы – **Леопольд Готтлиб** (Leopold Gottlieb, 1879, Дрогобыч – 1934, Париж). В семье владельца нефтяной скважины в Дрогобыче четверо сыновей – Маурицы, Филипп, Марцин и Леопольд посвятили себя живописи. Леопольд учился в Краковской Академии Художеств (1896 – 1902) у Я. Мальчевского, Т. Аксентовича, потом, получив стипендию, – в Мюнхене у А. Ашбе. С 1904 г. художник с некоторыми перерывами жил в Париже. В 1910 г. недолгое время Л. Готтлиб заведовал кафедрой живописи в Школе искусств («Бецалель») в Иерусалиме. Его первая индивидуальная выставка состоялась во Львове в 1912 г. Во время Первой мировой войны он служил в польских легионах австрийской армии, создал большое количество рисунков на военную тематику. Готтлиб тесно связывал себя как с еврейской, так и с польской культурой, в окружении которой он вырос. В 1920 г. художник принял участие в «1-й выставке еврейского искусства» во Львове, в 1921, 1922 гг. экспонировался на выставках еврейского искусства, проходивших в Варшаве. В начале 1920-х гг. Готтлиб вернулся в Париж. В 1927, 1928,



1934 г. прошли его персональные выставки в парижских частных галереях. Он регулярно принимал участие в Салоне Независимых, Осеннем салоне, поддерживал тесные контакты с польскими художественными организациями в Париже. Пожалуй, самыми выразительными в его творчестве были портреты. Он всегда точно находил позу изображаемого человека, уже в ней передавая его характер и состояние. Манера художника отличалась плоскостным изображением и выразительностью контуров. Все эти особенности видны на «Женском портрете» 1903 г. из собрания Львовской галереи искусств (*ил. 1*). Созданный еще до отъезда во Францию, портрет свидетельствует о том, что Готтлиб уезжал в Париж сложившимся мастером. Около 1908 г. Готтлиб обратился к темам Старого и Нового Завета. После войны он работал над многофигурными силуэтными композициями, изображающими труд женщин, сбор урожая. Его живопись стала более плотной фактурной, колорит отличался тонкими гармоничными комбинациями разбелённых красок.

Задолго до начала Первой мировой попал в Париж и **Георг / Ежи Меркель** (Georg / Jerzy Merkel, 1881, Львов – 1976, Вена). Во Львове прошли его детство и юность, в 1903 г. он поступил в Краковскую Академию Художеств, где учился у Ю. Мегоффера и Ст. Выспанского. В 1905-08 и в 1909-14 гг. Меркель работал во Франции. Большое влияние на его творчество оказали произведения Пуссена, Сезанна, Пюви де Шаванна. В своих картинах Меркель тяготел к неоклассицизму. Впервые он выставился во Львове в 1910 г., а в 1913 г. состоялась его персональная выставка во львовском Обществе любителей изящных искусств (TPSP), был издан каталог. В годы Первой мировой войны художник воевал в австрийской армии, был контужен, частично потерял зрение. Во Львовской галерее искусств хранится «Автопортрет» этого времени, на котором Меркель изобразил себя с повязкой на голове и опустошенным, невидящим взглядом. После войны он перебрался в Вену, часто ездил на французскую Ривьеру. Меркель стал известным художником, его работы приобрели венские музеи Альбертина и Бельведер. В 1935 г., благодаря стараниям львовского коллекционера и мецената К. Каца, была организована ретроспективная выставка Меркеля во Львове. В 1939 г. художник оказался на юге Франции, где и пережил войну. После освобождения он вернулся в Париж, а последние годы жизни провел в Вене. Статичность Энгра и примитивизм XX века сочетались в его произведениях, отмеченных индивидуальной манерой.

Типичными представителями Парижской школы стали А. Абердам, З. Менкес, Й. Вейнгардт, Л. Вейсберг. Они принадлежали ко второй волне эмиграции, приехавшей в столицу Франции в первой половине 1920-х гг. В конце 1925 г. в галерее Я. Слевинского в Париже состоялась «Выставка четырех», объединившая 4-х художников-галичан.<sup>16</sup> У трех из них общим был и учитель – известный украинский скульптор Александр Архипенко. В 1922-23 г. они занимались в его частной студии-мастерской в Берлине. Скорее всего, львовяне попали к Архипенко по рекомендации львовского искусствоведа Н. Голубца, автора первой монографии об Архипенко на украинском

языке.<sup>17</sup> Н. Голубец интересовался искусством еврейских художников, он откликнулся большой статьей на первую выставку еврейского искусства во Львове.<sup>18</sup> После Гражданской войны во Львове оказались отец и родной брат Архипенко, которые также могли подсказать адрес начинающим художникам. Никто из четырех не выбрал основным своим занятием скульптуру, но уроки знаменитого авангардиста позволили им более свободно чувствовать и обращаться с формой. После отъезда Архипенко в США в октябре 1923 г. они отправились в Париж.

**Альфред Абердам** (Alfred Aberdam, 1894, Львов – 1963, Париж) родился в семье львовского банкира, получил прекрасное образование. В 1913-14 гг. учился в Мюнхенской Академии художеств (АХ). Во время войны как австрийский солдат он был ранен, попал в плен и несколько лет провёл в Иркутске. В 1917 г. будущий художник оказался в Москве, где познакомился с Маяковским и Есениным, изучал коллекцию французского искусства, собранную С. Щукиным. Он перебрался в Ленинград, оттуда бежал в Вену. В 1920-1922 гг. Абердам – студент Краковской АХ. В 1922 г. он впервые выставил свои работы на выставке «Общества любителей еврейского искусства» во Львове и на 4-й выставке еврейского искусства в Варшаве. В том же году Абердам вместе с Менкесом едет в Берлин к А. Архипенко. С 1923 г. художник осел на Монпарнассе в Париже. Регулярно выставлялся в Салоне Независимых, Осеннем Салоне. Поддерживал связь со Львовом, где в 1931 и 1932 гг. были организованы его персональные выставки. Во время Второй мировой войны он находился в подполье, немного занимался скульптурой. В 1949 г. ретроспективная выставка Абердама состоялась в Париже в галерее Вильденштейна, а затем в музеях Тель-Авива и Хайфы. Персональные выставки художника проходили в галереях Кати Гранофф (1929 и 1952 гг.), Лара Винчи (1955) в Париже, в лондонской Молтон галерее (1961 г.) и в Тель-Авивском музее (1963 г.). В последние годы он часто и подолгу бывал в Израиле. Умер в своей парижской мастерской в декабре 1963 г.

Ранние работы Абердама отличала пастозная свободная манера живописи, характерная для Ecole de Paris. В его «Натюрморте» 1923 г. из собрания музея во Вроцлаве ощутимо влияние кубизма (*ил. 2*). Любимыми темами Абердама были материнство и одинокие женщины, читающие или о чем-то размышляющие. В 1950-е годы под влиянием путешествий в Израиль он начал создавать композиции с силуэтами безликих фигур, живописные абстракции-«размышления».

В отличие от Абердама **Зигмунд Менкес** (Zygmunt Menkes, 1896, Львов – 1986, Нью-Йорк) происходил из бедной еврейской семьи. Он окончил Художественно-промышленную школу во Львове, в течение нескольких лет занимался реставрацией стенных росписей в галицких храмах, в 1918-22 гг. учился в краковской Академии Художеств, а потом у А. Архипенко в Берлине. Менкес прожил в Париже 12 лет (1923 – 1935), добился наибольшей известности в сравнении с другими львовянами, был знаком с М. Шагалом, Х. Сутиным, Е. Заком. В начале 1930-х гг. в серии «Еврейские художники»



*Ил. 1. Леопольд Готтлиб. Женский портрет. 1902 г., Львовская галерея искусств*



*Ил. 2. Альфред Абердам. Натюрморт. 1923 г. Вроцлав, Художественный музей*



*Ил. 3. Зигмунт Менкес. Отец и сын. 1928 г., кол. В.Фибака*



*Ил. 4. Генрих Лянгерман. Бретонки. 1926 г., Львовская галерея искусств*

о нем вышла монография Е. Териада.<sup>19</sup> Художник поддерживал тесные связи со Львовом, активно участвовал во львовских еврейских выставках (1919, 1920, 1921 гг.), в 1922 г. здесь открылась его персональная выставка, в 1923 г. – совместная с А. Абердамом и Нахт-Самборским. В 1930-е гг. Менкес был членом львовских художественных объединений «Новая генерация», «Звонник», «Львовский союз профессиональных художников». В 1931 г. его выставка состоялась в Еврейском обществе поощрения изящных искусств в Варшаве. Последние две выставки Менкеса прошли во Львове в 1930 г. и 1933 г. В 1935 г. художник уехал из Парижа в США, где ему также удалось приобрести известность.

Работы на еврейскую тематику занимают важное место в его наследии 1920-30-х гг. «Чтение Торы», «Отец и сын» (ил. 3), «Еврейские старцы», «Автопортрет с Торой» – сюжеты картин были навеяны воспоминаниями, и в свободной экспрессивной манере возвращают в традиционную еврейскую среду, в которой прошло детство Менкеса. В 1930 г. в Берлине вышла книга Э. Коган-Винера «Еврейское искусство». Не найдя в ней своей фамилии, Менкес был очень расстроен. Размышляя над тем, существует ли такое понятие как еврейское искусство, художник писал: «Убеждён, что когда в будущем найдётся историк искусства, который ещё раз глубоко изучит это явление, он не сможет в своем исследовании пропустить имя Менкеса».<sup>20</sup> Пейзажи, натюрморты, женские модели художник создавал спонтанно, быстро, широкими движениями кисти. Импровизация, доверие к собственному живописному инстинкту, игра в обращении с сюжетом и в манере исполнения, легкая самоирония в автопортретах отличают парижский период Менкеса. Американские работы отмечены геометризацией и упрощением форм при сохранении общей динамичности композиций.

**Йоахим Вейнгардт** (Joachim Weingart, 1895, Дрогобыч – 1942, Освенцим) после окончания львовской гимназии в 1912 г. изучал рисунок в Веймаре, затем учился в Венской Академии художеств. Во время Первой мировой войны жил в родном Дрогобыче, а затем перебрался в Берлин в студию к А. Архипенко. В 1924 г. во Львове в Музее художественных промыслов состоялась выставка рисунков художника. С 1925 г. Вейнгардт жил на Монпарнассе. Периоды интенсивной работы сменялись приступами алкоголизма. В 1932 г. в Варшаве в Еврейском обществе поощрения изящных искусств состоялась его персональная выставка. Неудачная женитьба спровоцировала психическую болезнь, и последние годы он находился в клинике. В апреле 1942 г. Вейнгардт был арестован гестапо и вывезен в концлагерь в Германию. Для его творчества были характерны фигуративные композиции и натюрморты. Обнаженные женские фигуры, женщины с детьми, как правило, занимают всю плоскость холста, написаны в узком цветовой гамме на нейтральном фоне. Натюрморты – рыбы, букеты с цветами – исполнены в нервной экспрессивной манере Ecole de Paris.

**Леон Вайсберг** (Leon Weissberg, Пшеворск, 1894 – Майданек, 1943) родился в семье нотариуса. В 16 лет вопреки воле отца он бросил занятия

в венской гимназии и записался в Школу графических искусств к О. Кокошке. Следующими этапами в его биографии была служба в австрийской армии во время Первой мировой, учеба в Академии Художеств в Мюнхене, путешествия по Италии и Голландии. В 1923 г. художник оказался в Париже, где в знаменитой «Ротонде» познакомился с Менкесом, а через два года присоединился к львовянам на выставке «Группы 4-х». В дальнейшем их пути разошлись. После отъезда Менкеса в США, он оставил Вайсбергу свою мастерскую, которая когда-то принадлежала таможеннику Руссо. Во время фашистской оккупации мастерская художника была разгромлена, многие работы утеряны.

Другом Й. Вейнгарта и Л. Вайсберга, типичным «монпарно» был **Давид Сейферт** (David Seifert, 1896, с. Тустановичи Львов. обл. – Медон, Франция, 1980), приехавший в Париж в 1924 г. В 1927 г. к открытию «Куполь» он вместе М. Васильевой, Г. Карсом, Н. Грюнсвейгом расписал стойки бара знаменитого кафе. Вечерами художника можно было увидеть в кафе «Дом», его мастерская находилась рядом с мастерской О. Фриеза, который спас его и его семью в 1942 г., предупредив о приходе фашистов.

В 1920-е гг. Париж стал школой для Г. Лянгермана и М. Фоерринга, которые вначале 1930-х гг. вернулись во Львов, сохранив верность живописной раскованности Ecole de Paris. **Генрих Лянгерман** (Henryk Langerman, 1896, Дрогобыч подо Львовом – 1944, Львов) начал свою профессиональную карьеру в Веймарской Академии Художеств, потом несколько лет провёл в Вене, активно участвовал в еврейской художественной жизни Львова. В 1920 г. стал членом Художественной секции львовского «Общества любителей еврейского искусства», регулярно выставлялся на его выставках. Впервые художник показал свои работы в 1919 г., в 1920 г. экспонировался на «1-й выставке еврейского искусства» во Львове, и в том же году состоялась его персональная выставка.

В 1924-33 гг. Лянгерман жил в Париже. За неполные 10 лет он смог приобрести известность: его имя, также как и М. Фоерринга, фигурирует в «Биографическом словаре современных художников» (1910 – 1930) Эдуарда-Жозефа, изданном в Париже в 1930 г.<sup>21</sup> Он выставлялся в Осеннем салоне, салоне Независимых; в 1927 г. персональные выставки художника прошли в галерее Торо и салоне д'Эскалье в Париже. Он регулярно показывал свои работы во Львове (выставки 1930, 1931, 1932, 1937 гг.). В приглашении на выставку 1930 г., проходившую во Львове в «Пассаже Миколаша» указывалось: «Генрик Лянгерман. Художник живописец из Парижа».<sup>22</sup> Его «Бретонки» из собрания Львовской галереи искусств – типичный пример живописи Парижской школы. Картина написана свободными быстрыми движениями кисти, в условности и обобщенности форм угадывается точность схваченных характеров (ил. 4). Большинство работ Лянгермана до Второй мировой войны находилось в собрании у львовского мецената Кароля Каца (дальнейшая их судьба неизвестна).

**Максимилиан Фоерринг** (Maximilian Feuerring, 1896, Львов – 1985, Сидней, Австралия) закончил школу во Львове, художественное образование получил в Берлине и в Риме. Работал в Париже в 1927-29 гг., участвовал в выставках Салона Независимых. Во Франции художник отошёл от реалистического изображения в сторону сильной деформации композиции. В 1930 г. Фоерринг вернулся во Львов, здесь состоялась его персональная выставка. Он стал одним из организаторов львовского объединения «Новая генерация» (1932 – 1935). В 1938 г. выставка художника была организована в Еврейском обществе поощрения изящных искусств в Варшаве. В своих работах он часто обращался к богемным персонажам, пессимистическим размышлениям о мире. Во время войны художник был в офлаге в Германии, ему удалось выжить и в 1946 г. он уехал в Австралию. После войны Фоерринг работал в стиле, близком абстрактному сюрреализму, часто с библейской и мученической символикой.

В 1920-е гг. в Париже побывали Александр Ример (1899 – 1943), Генрик Штрэнг (1903 – 1960), Отто Ган (1904 – 1942), Маргит Райх-Сельская (1903 – 1980). Большое влияние на них оказало творчество Ф. Леже. По возвращении во Львов они создали группу «АРТЕС», которая в 1929-35 гг. пропагандировала в Галиции авангардное искусство. Одним из лидеров группы был **Людвиг Лилле** (1897, Подволочийск – 1957, Париж) – график, живописец, художественный критик. Эрудит-самоучка, отказавшийся от карьеры врача, Лилле мечтал о Париже с юношеских лет, но уехал туда только в сорокалетнем возрасте и провёл последние 20 лет жизни. В 1919-22 гг. он был связан со львовскими формистами, ездил в Берлин, где познакомился с Архипенко, слушал в Баухаузе лекции П. Клее. В 1920-30-е годы Лилле был очень активен во львовской художественной жизни: в 1934-35 гг. исполнял функции президента и вице-президента Львовского профессионального объединения художников-пластиков, с 1933 г. выступал на радио с художественными новостями. Он был знатоком и собирателем еврейского искусства. В 1933 г. Лилле – один из организаторов выставки произведений еврейских промыслов во львовском Промышленном музее, в 1934 г. стал первым хранителем Еврейского музея во Львове, написал краткий путеводитель по его коллекции.<sup>23</sup> В 1937 г. Лилле уехал в Париж, в 1938 г. у него гостил Б. Шульц. Во время войны Лилле принимал участие в движении Сопротивления, в послевоенные годы возглавлял «Союз польских художников» во Франции, выступал на радио. В своём творчестве художник прошёл несколько этапов: экспрессию формизма сменили упрощенные и чистые формы «инфантилизма», вместе с артесовцами он работал в духе «смягченного сюрреализма», занимаясь поиском новых форм в органических образованиях. В Париже Лилле в основном создавал рисунки – обобщённые композиции с фигурами людей, женщин с детьми, добиваясь особого ритма в позах и жестах персонажей. В последние годы пробовал свои силы в малой пластике. Как художник он не дождался славы, но сыграл важную роль в популяризации нового искусства сначала во Львове, а затем в польской парижской среде.



*Ил. 5. Леопольд Крец. Пророк. Париж.  
Кладбище Монпарнас*



*Ил. 6. Ежи Меркель. Автопортрет.  
1918-19 гг., Львовская галерея искусств*



*Ил. 7. Максимилиан Фоерринг. Букет цветов. Кон. 1920-х гг.,  
Львовская галерея искусств*

К последней довоенной волне эмигрантов 1930-х гг. принадлежали **Саша Блондер** (Андре Блондель, Andre Blondel, Чортков, 1909 – 1949, Париж) и его подруга **Берта Грюнберг** (Berta Grünberg, 1909, Городок, Львов. обл. – 1993, Париж) – члены «Краковской группы», соединявшие увлечение авангардом с левыми политическими взглядами. Они приехали в Париж за два года до начала Второй мировой войны. Им удалось выжить, но Блондер вскоре погиб, а Б. Грюнберг, очевидно, перестала заниматься живописью.

Помимо живописцев восточная Галиция дала замечательного скульптора **Леопольда Креца** (Leopold Kretz, 1907, Золочев – 1990, Париж). Его детство и юность прошли во Львове. Первые навыки Крец получил в Художественной школе Олексы Новакивского в конце 1920-х гг. В 1930-31 гг. он учился в Краковской Академии художеств в мастерской К. Дуниковского. Благодаря финансовой поддержке митрополита греко-католической церкви А. Шептицкого в 1931 г. Крец смог приехать в Париж, где стал посещать Академию художеств и заниматься в мастерской Бурделя. В 1932-33 гг. галереи П. Лоэба и Симсона организовали первые персональные выставки Креца. В 1937 г. его заметил Майоль, и он получил государственный заказ на скульптуру «Ева». Работы Креца экспонировались на Всемирной выставке 1937 г., родители приехали посмотреть на успехи сына. Это была последняя встреча, во время войны они погибли в Бухенвальде. Крец принимал участие в движении Сопротивления. В 1948 г. он получил французское подданство, в 1948-50 гг. преподавал рисунок в академии Гран Шомьер в Париже. В 1950-74 гг. Крец – профессор скульптуры в Школе искусств в Реймсе, в 1975-83 гг. – в Высшей национальной школе искусств в Париже. Он был членом многочисленных художественных объединений (Осеннего салона, Салона Независимых, Салона французских художников); экспонировал свои работы на многих выставках, среди которых – 23 персональных. Творчество Креца развивалось в традициях французской скульптуры XX века. Он сохранял верность старой школе, всегда работал с моделью. Фигура, поза человека в раскрытии характера были для него столь же значимы, что и лицо. До войны Крец использовал в основном камень (бюсты М. Равеля, А. Жида), а после начал работать в бронзе. Спецификой его манеры была «вибрирующая» фактура, создаваемая мелкими шариками по поверхности формы. Крец часто обращался к теме танца, был первоклассным мастером рисунка. Почти всё наследие хранит в парижской мастерской вдова скульптора. На его могиле на кладбище Монпарнас стоит бронзовая фигура «Пророка» (1960 г.), на черном граните постамента высечена надпись «Мое творчество – моя молитва» (ил. 5). Крец никогда специально не обращался к национальной еврейской или какой-либо другой теме, искусство само по себе было его религией. Но ему, как и всем евреям в XX веке, пришлось остро ощутить свою принадлежность к еврейскому народу во время войны. Скульптора спасла случайность, его не было в мастерской, когда за ним приходило гестапо.



**Выводы:**

Кратко изложенные биографии дают представление об участии художников евреев из восточной Галиции в формировании Парижской школы. Процессы эмансипации, активизировавшие в конце XIX – начале XX вв. еврейскую культурную жизнь во Львове и в регионе, способствовали появлению здесь большого числа еврейских художников, многие из которых уехали учиться в западную Европу, а затем осели в Париже. Они не создавали каких-либо узкорегиональных объединений в столице Франции, каждый шел индивидуальным путем, и в тоже время, общим у них оставалась многонациональная культурная среда Галиции, из которой они вышли, соединив в себе кроме еврейской еще и польскую, австрийскую идентичности, впитав в себя немецкую культуру и культуры славянского окружения. Художники-галичане естественно влились в многонациональную монпарнасскую среду, в которой вопросы чистого искусства имели абсолютное преимущество. Прожив большую часть жизни в Париже, они приобрели ещё одну – «парижскую» идентичность. Здесь стоит прислушиваться к самоощущению каждого из мастеров: у Леопольда Креца еврейская тема не нашла отражения в его работах; у большинства же других львовян – А. Абердама, З. Менкеса, Г. Лянгермана, Л. Лилле она заняла важное место в творчестве. Сохраняя в 1920-30-е гг. тесные контакты со Львовом, устраивая выставки, эти художники привозили на родину информацию о новейших течениях в искусстве, модернизировали львовскую культурную жизнь. Их творчество должно быть включено в историю искусства западноукраинского региона и Украины в целом.

Избранные биографии служат свидетельством масштабов Катастрофы, прошедшей по еврейским судьбам в XX веке. Й. Вейнгардт, Г. Лянгерман, А. Риммер, О. Ган, Л. Вайсберг погибли в концлагерях, М. Фоеррингу, Д. Сейферту, Л. Крецу чудом удалось выжить.

Впитав традиции французской художественной школы, художники евреи из восточной Галиции обогатили и разнообразили своим творчеством феномен Ecole de Paris.

**Примечания:**

- <sup>1</sup> Warnod A. Les berceaux de la jeune peinture. Montmartre. Montparnasse. L'Ecole de Paris. – Paris, 1925, avant-propos.
- <sup>2</sup> Ecole de Paris. 1904 – 1929, la part de l'Autre. Catalogue de l'exposition. – Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris. 2000.
- <sup>3</sup> Les artistes russes de l'Ecole de Paris. – Paris, Maison de la pensée française, 1961; Vision russe. – Geneve, Galerie Motte, 1973; Ballo G. La Scuola Italiana di Parigi. – Milano, Galleria Annunciata, 1971; Montparnasse. Atelier du Monde. Ses Artistes venus d'Ailleurs. – Marseille, 1992 ; 7 pintores Espanoles de la Escuela de Paris. – Madrid, 1993
- <sup>4</sup> Ecole de Paris. Artysci zydowsy z Polski w kolekcji W.Fibaka. – Krakow, Palac sztuki, 1998; Русский Париж. 1910 – 1960. – СПб, Государственный Русский музей, 2003
- <sup>5</sup> Асеева Н. Українсько-французькі художні зв'язки 20-30 рр. XX ст. – Київ, 1984; Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры конца XIX – начала XX вв. – Киев, 1989.

- <sup>6</sup> Мистецтво української діаспори. Повернуті імена / Під ред. О. Федорука. – Київ, 1998.
- <sup>7</sup> Marcade V. Art d'Ukraine. Lausanne, 1990. P. 176-183, 227-236.
- <sup>8</sup> Взаємопроникнення. Художники українського походження в модерному мистецтві Франції 1900 – 1960. Каталог виставки. – Париж: Будинок ЮНЕСКО, 2000.
- <sup>9</sup> The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris. 1905 – 1945. – New York, The Jewish Museum, 1985.
- <sup>10</sup> Nieszawer N., Boye M., Fogel P. Peintres juifs a Paris. 1905 – 1939. Ecole de Paris. – Paris, 2000.
- <sup>11</sup> См. публикации В. Сусак: **Паризькі зустрічі: Леопольд Крец.** // *Історія і культура євреїв Центральної і Східної Європи. 5-та Міжнародна конференція.* – Київ: Інститут юдаїки, 1997. – С. 102-108; Українське зарубіжжя. Париж. Мистецтво. // Галицька брама, Львів: Центр Європи, №7 (43), 1998 (ответственная за выпуск); Українська філія Ecole de Paris // *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта.* Вип. 3. – Львів: Каменярь, 1998. – С. 522-528; Цареградские акварели А. Грищенко // *Пинакотека, М., 1999, № 8-9.* – С. 80-82; **Cherchez les femmes a l'Ecole de Paris // «Ї».** Незалежний культурологічний часопис, Львів, № 17, 2000. – С. 94-105; «Нерозгаданий ребус «Париж». Каталог виставки. – Львів: Львівська галерея мистецтв, 2000; «Можесть быть, Вам случится рассказать содержание письма этого...» // Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. Исследования и публикации. – М., 2001. – С. 236-243.
- <sup>12</sup> Появление названия Галиция (Галичина) по отношению к современным западноукраинским землям восходит ко временам Галицко-Волынского княжества. В период 1772 – 1918 гг. эта территория принадлежала Австрийской империи и Львов был административной столицей провинции Галиции и Лодомерии. Центром западной Галиции являлся г. Краков.
- <sup>13</sup> Меламед В. Евреи во Львове. 18 – первая половина 20 в. – Львов, 1994. – С.239-240.
- <sup>14</sup> См.: Goldstein M., Dresdner K. Kultura i sztuka ludu zydowskiego na ziemiach polskich. – Lwow, 1935; Lauterbach A. Zydzi a sztuki plastyczne (w Malopolsce Wschodniej). – Almanach zydowski. Lwow – Warszawa – Poznan, 1937. – S. 58-69; Ostrovsky G. The Jewish Artistic Community in Galicia in the 1930s. // *Jewish Art, 1995-96, vol. 21-22.* – S. 116-129; Malinowski J. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w 19 – 20 wieku. – Warszawa, 2000. T. 1; Глембоцька Г., Сусак В. *Образи зниклого світу. Євреї Східної Галичини 2 пол. 19 – перша пол. 20 ст.* Каталог виставки. – Львів: Львівська галерея мистецтв, 2003.
- <sup>15</sup> Nieszawer N. Avant-propos. // Nieszawer N., Boye M., Fogel P. Peintres juifs a Paris. 1905 – 1939. Ecole de Paris. – Paris, 2000. – P. 9.
- <sup>16</sup> Malinowski J. O genezie tworczości tzw. «Grupy czterech». // *Acta universitatis Nicolai Copernici. Zeszyt 338.* – Torun, 2000. – S. 161-192.
- <sup>17</sup> Голубець М. Архипенко. – Львів, 1922.
- <sup>18</sup> Holubec M. Malarstwo zydowskie. // *Chwila, 1920, 31 stycznia, N 376.* – S. 5.
- <sup>19</sup> Teriade E. Menkes. – Paris: Le Triangle (без года изд.).
- <sup>20</sup> Цит. по: **Jaworska W. Zygmunt Menkes malarz Ecole de Paris // Biuletyn historii sztuki.** – W., 1996, N1-2. – S. 25.
- <sup>21</sup> Edouard-Joseph. Dictionnaire biographique des artistes contemporains. 1910 – 1930. Paris, 1930-31, vol. 1-3.
- <sup>22</sup> **Zaproszenie. Henryk Langerman art. malarz z Paryża... Lwow, październik, 1930.**
- <sup>23</sup> Muzeum zydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie, ul. Bernsteina, 12. Oprac. L.Lille. – Lwow, 1937.

## ДО МЕТОДИКИ НАУКОВОГО ОПРАЦЮВАННЯ ЄВРЕЙСЬКИХ КЛАДОВИЩ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД

Бойко Х. С.

**Анотація.** Стаття розглядає сучасні наукові методи досліджень для опрацювання єврейських кладовищ враховуючи європейський досвід та беручи до уваги регіональні особливості єврейських некрополів Галичини. Приводяться конкретні приклади та подаються практичні рекомендації до запропонованих етапів досліджень.

**Ключові слова:** єврейське кладовище, польові дослідження, методи, етапи, епітафія, рельєфне зображення, композиція мацеви, мова.

**Аннотація. Бойко Х.С. К методике научного изучения еврейских кладбищ: европейский опыт.** Статья рассматривает современные научные методы исследований для изучения еврейских кладбищ, учитывая европейский опыт и принимая во внимание региональные особенности еврейских некрополей Галиции. Приводятся конкретные примеры и даются практические рекомендации к предложенным этапам исследований.

**Ключевые слова:** еврейское кладбище, полевые исследования, методы, этапы, эпитафия, рельефное изображение, композиция мацевы, язык

**Annotation. Boyko H.S. To the Methodology of Academic Research of Jewish Cemeteries: European Experience.** The article discusses current scientific investigative methods of studying Jewish cemeteries, taking into account European experience and considering regional specifics of Jewish necropolises of Galicia. Specific examples and practical recommendations to proposed stages of studies are provided.

**Key words:** Jewish cemetery, field studies, methods, stages, epitaph, relief imagery, matseva composition, language.

### Вступ.

#### Постановка проблеми.

Дана стаття, що ілюструє варіант наукового опрацювання єврейського кладовища в Альсбаху, є результатом наукового стажування автора в Інституті європейської історії (ІЕІ) м. Майнц/ Західна Німеччина із проектом «Урбаністичний феномен історичного єврейського гетто в Європі. Історія-традиція-простір», а також консультацій із Комісією з дослідження історії євреїв у Гессені, яка з 1981 р. займається науковим опрацюванням єврейських кладовищ і має великий досвід проведення таких досліджень [1]. Для наукового опрацювання кладовищ Комісією передусім вибирались найдавніші та такі, які мали важливе історичне значення для землі Гессен. Метою дослідження було: провести фотофіксацію та укласти фотоархів, переписати та перекласти на німецьку мову епітафії, задокументувати досліджувані об'єкти, провести топозйомку. На основі одержаних результатів натурних обстежень та використовуючи додаткові джерела [2] для доповнення чи уточнення зібраного матеріалу – представити всю одержану сукупну інформацію у вигляді каталогу.

Як відомо, єврейські кладовища на території Німеччини, звідки походять євреї-ашкеназі [3], належать до одних із найдавніших збережених пам'яток [4], датованих XI – серединою XII ст. Написи на мацевах [5] – епітафії [6], так само як і символічні рельєфні зображення, є одними із найцікавіших аспектів у дослідженні єврейських кладовищ, оскільки вони є віддзеркаленням релігійних,

культурних та мистецьких традицій та звичаїв цього народу. Кожен окремих камінь можна розглядати як мистецький твір, крім того там міститься багато цікавої та цінної з наукової точки зору текстової інформації. Оскільки на таких давніх мацевих цього регіону саме текст відіграв головну роль і був найбільшою цінністю пам'ятки, а декоративне оздоблення було практично відсутнім, він і став об'єктом дослідження вищезгаданої Комісії. Тому документація по кожному надгробку складалась переважно із: фотографії, транскрипції і перекладу тексту, а також генеалогічних доповнень із архівних джерел [7].

**Основна частина дослідження.** Враховуючи європейський досвід та беручи до уваги регіональні особливості єврейських кладовищ Галичини, наукове опрацювання окремого кладовища варто розділити на кілька етапів, кожен з яких має свої особливості та проводиться різними методами:

- 1. Польові дослідження; спостереження; натурні обміри.**
- 2. Фотофіксація, графічна документація.**
- 3. Опрацювання епітафій.**
- 4. Документування інформації (картотека).**
- 5. Топозйомка (план або карта кладовища).**
- 6. Додаткова інформація (повідомлення) з історії кладовища.**

Для проведення досліджень можуть залучатись фахівці різних галузей, наприклад: фотографи, перекладачі, філологи, епіграфісти [8], лінгвісти, мистецтвознавці, архітектори, рисувальники, історики, архівознавці, геодезисти, інші. Не менш активну участь у цьому процесі приймають місцеві єврейські громади, окремі приватні особи.

Розглянемо детальніше методику [9] досліджень для запропонованих вище етапів.

**1. Польові дослідження** проводять переважно методом безпосереднього спостереження – або стаціонарно, або в експедиціях (колективних або індивідуальних). Стаціонарний характер дослідження дає змогу глибоко вивчити об'єкт. Для забезпечення репрезентативності зібраного матеріалу залежно від поставлених завдань застосовують вибірккові або суцільні прийоми дослідження. Під час суцільного обстеження вивчають і детально фіксують всі об'єкти, а вибіркковим спостереженням можна охопити більшу кількість об'єктів за рахунок меншої повноти та глибини. Найрезультативнішим є поєднання обох прийомів дослідження. Під час польових досліджень широко застосовують картографування окремих елементів явища за типами, кількісними характеристиками. Підготовча робота для польових досліджень передбачає вивчення літератури, наукових архівів, забезпечення сучасними технічними засобами, транспортними та фінансовими засобами. Необхідно забезпечити тривале збереження зібраних польових матеріалів – одного із цінних видів історичних джерел – і можливість працювати з ними не лише автору, але й іншим дослідникам, тобто вони повинні мати точну інформацію про місце та час збирання матеріалу, ретельне прив'язування до місця, тощо. **Спостереження** – метод

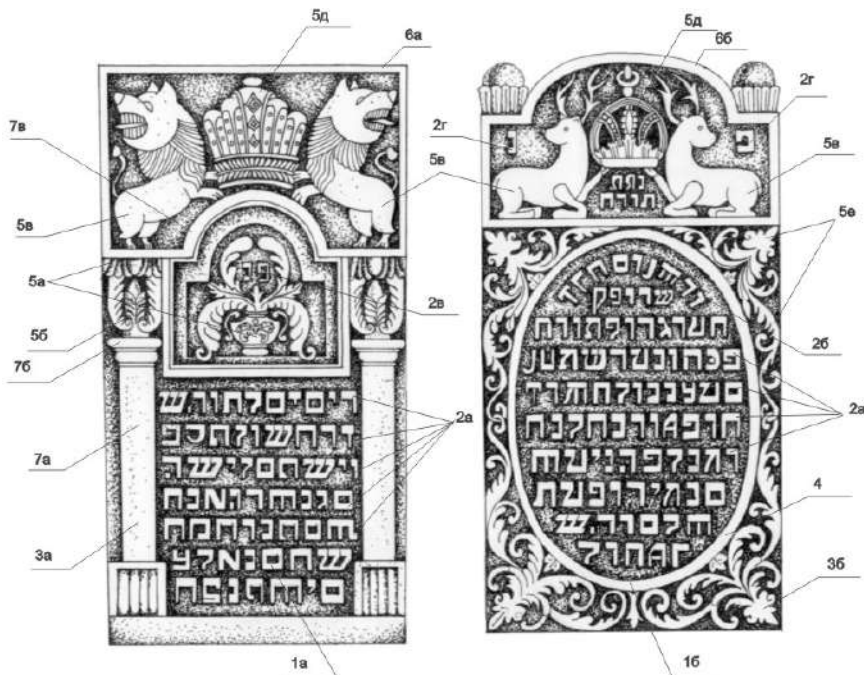
збирання інформації, що базується на безпосередньому контакті дослідника з об'єктом. У процесі спостереження використовують технічні засоби запису та фіксації [10]. Фіксація пам'ятки за допомогою **обмірів** є найточнішим методом натурного дослідження, який дає найбільшу кількість інформації про її особливості та про її стан. Виконання за ними креслень є однією з багатьох складових натурних досліджень будь-якої пам'ятки. В залежності від мети, яку переслідують, при виконанні обмірних робіт приймають різноманітні види обмірів. Так, наприклад, рестраційний та інвентаризаційний обміри встановлюють загальні габарити об'єкту, архітектурні обміри можуть служити основою для деяких видів реставраційних робіт. Наявність точних обмірів є необхідною при вивченні та реставрації пам'яток, а також вони є найбільш надійними матеріалами для обґрунтування проведення реставраційних робіт. Першим етапом роботи обміру є виготовлення ескізних креслень, які називають також «кроками». Ці креслення робляться від руки, але на них ставлять всі необхідні розміри. У всіх випадках починати треба із великих, габаритних розмірів, а потім переходити до більш дрібних, згодом до окремих деталей. До такої роботи варто залучати кількох виконавців, оскільки це суттєво спрощує роботу. Інструментами для обміру можуть служити різноманітні лінійки, рейки, трикутники з нанесеними на них поділками, металеві рулетки, полотняні стрічки, виски і рівні. Камеральна обробка матеріалів обміру виконується на основі кроків та за допомогою креслярських інструментів. Окрім обмірів, виконують фотографії та рисунки з натури, які доповнюють загальне уявлення про пам'ятку.

**2. Фотофіксація, графічна документація** [11] дозволяє отримати точне зображення пам'ятки. При цьому слід уникати сильних ракурсів, що спотворюють об'єкт, а також різких контрастів світла й тіні. Фотофіксацію об'єктів та окремих деталей чи фрагментів варто виконувати з точок, які наближають зображення на фотографіях до ортогональних креслень. При фотографуванні бажано розміщувати поряд з об'єктом рейку чи тасьму з поділками на дм чи см для отримання масштабу фотографії. Готові фотографії інвентаризуються та разом із описами мацев зберігаються в позитивах.

Рисунок також дає загальне уявлення про об'єкт, який досліджується, тому він є допоміжним матеріалом при виконанні креслення (*Схема 1.*). Рисунок повинен бути чітким, лінійним та зберігати пропорції пам'ятки та окремих деталей. Світло й тінь мають давати чітке уявлення про пластику, не приховуючи окремих деталей. З метою передачі колористики об'єкту можна виконувати також зображення об'єкту аквареллю. Акварелі для документації виконуються в ортогональному зображенні.

**3. Наукове опрацювання епітафій** відбувається, як правило, певними етапами, а саме:

- відтворення тексту вручну зі стели (зчитування, переписування з каменю);
- підтвердження ідентичності тексту на мацеві із записами в поминальних (жалобних) книгах; (можливе також уточнення інформації з архівних документів громади);



**Схема 1. Структурне виділення складових частин композиції надгробків**  
 (авторські рисунки мацев давніх єврейських кладовищ у Буську Львівської обл.  
 (з левами та короною) та Болехові Івано-Франківської обл. (з оленями та короною)

**1 – площина з епітафією:** за формою – прямокутна (1а) або овальна (16); за рельєфом – плоска, заглиблена в товщу каменю, об'ємна, незначно виступаюча; **2 – літери**, що утворюють текст, укладений в рядки: за формою – звичайним є застосування різних шрифтових композицій. Рядки переважно паралельні (2а), іноді початок тексту може мати форму легкої кривизни (2б). Ця частина мацеви переважно відокремлена від пластичного зображення (верхньої частини), іноді вони разом творять (зливаються в) єдину цілісну орнаментальну композицію; за рельєфом – виступаючі, опуклі, об'ємні, заглиблені, прорізани; за змістом: дуже часто крім самого тексту епітафії (який переважно розташований „внизу” композиції) вживаються літери, розташовані або разом (2в) (в одному геометричному елементі) і виступають як завершення „верху” композиції, або окремо (2г) по одній фланкують композицію, за компоновані у різних геометричних елементах: у коло, квадрат, прямокутник, ромб, півколо, сегмент, многокутник та ін. Різноманітними є варіанти шрифтової подачі цих двох літер: від заглибленого до опуклого, від лінійного до декоративного. Літери ה (he) та ה (nun) – абрєвіатура слів на івриті та означають – по (тут) та нітман (схований, покоїться), або ж нікбар (похований), або ж нігназ (схований); **3 – обрамлення тексту епітафії:** за типом – декоративними бордюрами з рослинним та геометричним орнаментом вишуканого малюнку; архітектурними ордерами (3а); заповненням всієї площини (крім тексту) рослинними композиціями (3б); **4 – рамка:** за формою – овал, лінія, арка, сегмент, прямокутник, інша геометрична форма; за рельєфом – виступаючий валік, заглиблення; **5 – рельєфне зображення:** за мотивами – архітектурні елементи;

орнаментальні (5а) та декоративні мотиви (5б); зооморфні мотиви – зображення реальних (5в) та міфологічних тварин, птахів, плазунів, риб; знаки та знакові зображення; рослинні мотиви (5г); релігійна атрибутика (обрядові) предмети (5д); довільні сюжети та інтерпретації; за рельєфом: низький рельєф, може набувати тримірної скульптурної пластики; 6 – **абрис (конфігурація)** пам'ятника: за формою – прямокутна (6а), аркоподібна, фігурна (6б); за пропорціями пам'ятника – високий (витончений), широкий (приземистий), середній (пропорційний); 7 – **використання архітектурних форм** (колони (7а), капітелі (7б), арки (7в), щипці, фронтони, портали, аркові портали, карнизи).

- переклад тексту епітафії (простий текст містить традиційну сталу інформацію: ім'я померлої особи, ім'я її батька та дату смерті, а також може містити коротку інформацію про найважливіші події із її життя; складний текст може в розширеній формі розповідати про всі достоїнства померлого, інколи використовуючи цитати із Біблії, звороти із Талмуду, пристосовуючи їх до імені померлого і т. п., що значно утруднює розшифрування інформації);
- переклад дат за єврейським [12] та григоріанським календарем;
- розшифрування специфічних скорочень (абревіатур) у тексті;
- доповнення перекладу тлумаченнями та супровідними коментарями до складних текстів. Епітафії виконувались на івриті [13], спостерігається вплив ідишу [14] у написанні імен та прізвищ, окремі фрагменти тексту могли бути виконані арамейською [15] мовою. Слід зазначити, що на мацевях пізнішого періоду з'являється двомовність: іврит та німецька або іврит та польська мови.

Розглянемо кілька різних за ступенем складності прикладів перекладів епітафій (*подається дослівний український переклад текстів епітафій з івриту, в окремих випадках з коментарем (переважно стосовно дат) або варіантами перекладу (стосовно імені або окремих слів чи зворотів), виділених в тексті перекладу підкресленим косим шрифтом*):

Приклад 1

Оригінальний текст на івриті [16]	Переклад по рядках:
1. ׀מטנ הפ	1. тут покоїться
2. בושחו רשיה שיא רבקנו	2. і похований чоловік справедливий і поважний
3. מיכוס ׀ררוב דלה רשא	3. який ходив дорогою добра
4. סימש משל ויה וישעמ לכ	4. усі його справи були для Імені Імен
5. טנ׀סיבורקלו סיקהורל בי	5. <i>(шеорій?)</i> для далеких і для близьких
6. ררהב מרזמ השמ הה	6. реві Моше Менахем син рабина великого рева
7. רקנה יולה דוד סהרבה	Аврагама Давіда Галеві <i>(внуку святого рева?)</i>
8. ויב רשפנ סרענג אלדנימ	8. Мендліє Гернса помер дня 6 <i>(п'ятниця)</i>
9. ויב רבקנו קשע א'בנת יא	9. <i>(страждання? ... горе могила?)</i> і похований дня 6 <i>(п'ятниця)</i> 1 тевета <i>(грудень – січень)</i>
10. ה ב צ ב ת קפל קת	10. 500 <i>(року 1740)</i> за малим рахунком нехай буде його душа зав'язана у вузлі життя.

## Приклад 2

Оригінальний текст на івриті [17]	Переклад по рядках:
1. תרובק תכצמ	1. знак поховання
2. הרבו המת הרשכ השא	2. жінка достойна непорочна і чиста
3. יתוצמ המיק ישעמב העובצ	3. скромна у справах успішна заповідь ( <i>запорука</i> )
4. מותב היפוצ התיב תוכילה	4. успіхів сім'ї своєї піднесення ( <i>возвеличення</i> ) її в непорочності
5. ונמהב ילאמ תרמ רשיב	5. і справедливості пані Молі донька рева пана ( <i>вчителя</i> ) нашого
6. מ ינברה ז' ונהב השמ רשא'ל	6. рабина пана ( <i>вчителя</i> ) Ашера Моше га-Когена благословенна пам'ять його
7. ד מוי הרטפב ט'ז' יגרת זומת	7. померла дня 4 ( <i>середа</i> ) 16 Тамуза ( <i>червень – липень</i> ) 653 (1893 року)
8. הזה לגה דעו הכצמה הדע	8. свідчить надгробок і свідчить прах цей
9. דרד מותו רשי תוהרא לע	9. про ходіння ( <i>жизня</i> ) справедливе і непорочну дорогу ( <i>кінець дороги</i> )
10. תאוה הלהמה השאה	10. жінка восхвалена ця
11. תראפתו ירועב לעב תבהא	11. любима чоловіком і юними і красвими
12. ה ינמחר סא תיבה תרקע הינב	12. синами її безплідний ( <i>опустілий</i> ) будинок матері помилуй Боже ( <i>її</i> )
13. דרבות להואב מישנמ	13. із жінок ( <i>найсвітліша?</i> ) нехай буде вона благословенна
14. יהת התמשנו דובכ התחונמ	14. нехай буде спокій її славним і душа її
15. מיחה רורעב הרורצ	15. зав'язана у вузлі життя

## Приклад 3

Оригінальний текст на івриті [18] (Фото 1.)	Переклад по рядках:
1. שיא	1. чоловік
2. סימת דלוה רשי	2. справедливий який був досконалим
3. וימי ימדב לבוה רבק לא	3. до могили був приведений в розквіті літ його
4. סימיה לוע שיאה השמ	4. Моше чоловік молодий (днями)
5. וימולע רחבמכ פסקג תע ילב	5. прийшов ( <i>зносився/ дослівно</i> ) час була зірвана ( <i>квітка</i> ) краща заховано її
6. סיחח רועב היה бл בושו בינד	6. щедрний (великодушний) і добрий серцем він був пробудись (встань) до життя
7. מיכדב לשוכל עישומו פעוי	7. порадник і спаситель для слабких в пригнічених
8. מילגר טמל רוועו דמוס	8. опора і поміч для хитких ніг
9. פסקאל וויכאל נתב רופ	9. ( <i>розстпав давав прагнучим не покладаючи?</i> )
10. מידי	10. ( <i>рук?</i> )
11. מ'ב השמ לארשי' סייה ר	11. пан (вчитель) Ізраель Моше син рева Хаїма
12. ב קשורב פסיו' מימי ט פ	12. Йосефа Берошека помер 9-ти днів
13. רת תנש תבט שדוחב	13. в місяці Тевет (9 Тевета) ( <i>срудень – січень</i> ) року 6 ( <i>дата переноситься</i> )
14. ל תנשב וע'הל ב' א' נ'	14. 76 (1915 -1916 роки) ( <i>в роки 32 його життя?</i> ) нехай буде його душа
15. ז' ב' א' ה'	15. зав'язана у вузлі життя



## Приклад 4

Оригінальний текст на івриті [19] (Фото 2.)	Переклад по рядках:
1 פ'ג	1. тут покоїться
2 ותנ רזכ רשי שא	2. чоловік справедливий як вінець Натан
3 השם מ סיניכאל	3. Левіоніс пан ( <i>вчитель</i> ) Моше
4 במ'ייה ר	4. син рева Хаїма
5 גרעכסאלש	5. Шльосберга
6 נהכצנת בפרת בא ג' פ	6. помер 13 Ава ( <i>липень – серпень</i> ) 682 (1922 року) нехай буде його душа зав'язана у вузлі життя



**Фото 1.** (до прикладу перекладу 3.)  
м. Рівне, фото 1960-70 рр. (із зіркою  
Давида та вазонами) [18]



**Фото 2.** (до прикладу перекладу 4.)  
м. Рівне, фото 1960-70 рр. (із книгами  
св. Писання на полицях) [19]

#### 4. Розглянемо приклад ведення документації (створення картотеки).

Слід зазначити, що інформація повинна бути короткою але максимально повною. При створенні картотеки варто враховувати наступні критерії оцінки мадеви:

- 1) Стан: стояча (вертикальна) – похилена (під кутом від поверхні землі) – лежача – розбита (наявність пошкоджень, тріщин) – вивітрена (у геологічному значенні)
- 2) Матеріал: пісковик, базальт, вапняк, граніт, мрамур, інший; колір матеріалу: пофарбований або природній.

- 3) Основні параметри (габарити) в см: висота, ширина, товщина.
- 4) Форма (тип) надгробку: для однієї особи; подвійний надгробок, що міг належати родичам (напр.: чоловік і дружина, батько й син, сестри); потрійний (напр.: батько й дочки).
- 5) Орієнтація: схід, захід, інша.
- 6) Пластичне зображення (символіка): заглиблене, рельєфне, значне, величне, інше.
- 7) Інформація про текстову таблицю на полі плити: (лицьова сторона – зворотній бік – цоколь, тумба, п'єдестал). Додаткові дані: обрамлення епітафії, параметри (розміри) букв, паралельність рядків, відстань між рядками. Специфіка шрифтової композиції – шрифт: глибокий, врізаний або втиснений (заглиблений) у площину каменя – об'ємний, випуклий (виступаючий) із площини каменя, інший варіант.

#### 5. Топозйомка (план [20], *Схема 2. або карта кладовища* [21], *Схема 3.*)

Для прикладу, розглянемо детальніше план єврейського кладовища в Альсбаху. Так, найстаріше поле, закладене до 1810 р. має нерегулярне розташування могил, а у структурі нової та наймолодшої частин старого цвинтаря (1830-1865 рр.) можна побачити фрагменти регулярних рядів. Поля – 5, 6, 7, 8, які закладені після 1865 р. мають чіткий порядок та розподіл на ряди, алеї та доріжки, паралельно до головної алеї цвинтаря. Біжуча нумерація могил здійснена по рядах з півдня на північ із наростанням номерів в напрямку захід-схід (всього зафіксовано 2124 поховання із встановленими надгробками). Винятком є лише найновіші поля, розташовані з правого боку від головної алеї, де нумерація виконана в межах окремих блоків, а не по рядах.

На поховальних полях дотримано певних правил, що видно із їх переліку. Помітно вирізняються за структурою дитячі поховання (поля 1, 9, частково 4). Відомо, що встановлення мацев на дитячих могилах не було обов'язковим правилом. Можна припустити, що значна кількість дитячих могил не має надгробних каменів. Слід зауважити, що до кінця XIX ст. дитяча смертність серед єврейського населення була дуже великою і становила від 1/3 до 50% від всіх смертельних випадків [22], про що свідчить також наявність трьох дитячих поховальних полів на одному кладовищі.

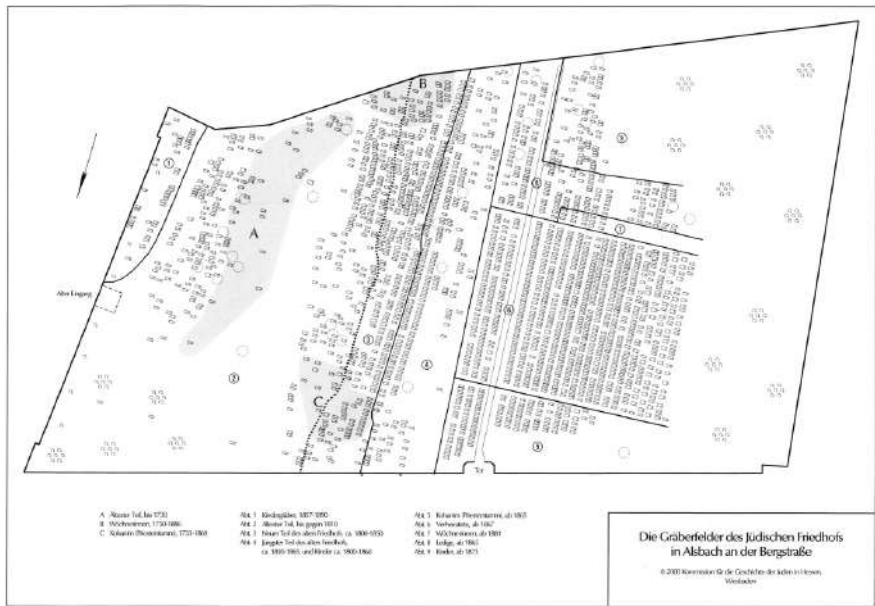
Особливої уваги заслуговує поховальне поле служителів культу: когенів та левітів (див. поле 5). Знаходячись безпосередньо на цвинтарі, його візуально дуже легко визначити, оскільки всі стели цього поля мають свою особливу символіку. Як правило, це благословляючий жест рук (символ когенів) та глечик з блюдом (символ левітів). Розташування цього поля в безпосередній близькості до воріт та муру обумовлене тим, що згідно із приписами особам, що походять та належать до служителів культу було заборонено відвідувати кладовище. Тому спеціально для них при мурі встановлювали камені, вставши на які можна було оглянути територію кладовища понад муром.



**Фото 3.** м. Броди, фрагмент кладовища  
(фото автора, 2006 р.)



**Фото 4.** м. Болахів, мацева з левами,  
дзбанком та блюдом (фото автора, 2006 р.)



**Схема 2.** Поховальні поля єврейського кладовища в Альсбаху на Бергштрассе/ Німеччина. [20]

## 6. Додаткова інформація (повідомлення) з історії кладовища.

Як зазначалось вище, додатковими джерелами для отримання необхідної інформації з історії кладовища можуть бути: приватні архіви; архівні документи громади; жалобні книги; метрики членів єврейської громади; інші джерела. Об'єкт досліджують поетапно: на кожному етапі застосовують найдоцільніші методи відповідно до конкретного завдання. Одержання фактичного матеріалу може досягатися за допомогою методів: опитування, анкетування, інтерв'ювання мешканців-старожилів, які іноді володіють



Схема 3. План єврейського кладовища у Берліні-Вайсензеє/ Німеччина [21]

надзвичайно цінною для таких досліджень інформацією. **Опитування** – один з основних методів збирання первісної інформації, поряд із спостереженням та аналізом документів. Вербальну інформацію отримують за допомогою опитувальника безпосередньо у процесі інтерв'ю (бажано за попередньо складеною схемою) або опосередковано, способом анкетування. **Анкетування** – різновид опитування. У разі анкетування вербальну первісну інформацію збирають, як правило, за допомогою анкети, без безпосереднього контакту дослідника і респондента (інформатора). Найбільшою проблемою анкетування є забезпечення повернення анкет, а також розрахунок репрезентативності отриманої інформації. **Інтерв'ю** – поряд з анкетуванням це один із різновидів опитування. На відміну від спостереження та анкетування, інтерв'ю передбачає особисту бесіду дослідника і респондента. Воно може бути формалізованим (відбувається за попередньо складеним опитувальником), напівформалізованим і відкритим, коли попередньо планують лише основні пункти бесіди. Якість отриманої інформації залежить від програми опитування та від взаємодії дослідника та респондента. Інтерв'ю використовують у випадках, коли потрібне поглиблене дослідження, наприклад етнокультурних характеристик (звичаї, обряди), свідчення історичних фактів, а також під час попереднього («пілотного») дослідження [23].

### Висновки

У даній статті автор спробував охарактеризувати та систематизувати методи наукових досліджень, які власне рекомендує використовувати для дослідження єврейських кладовищ. На конкретних прикладах висвітлено логічну методологічну послідовність дослідження об'єктів та застосування різних методів для можливості якомога повнішого розкриття об'єкта. Вибір конкретних методів дослідження диктується характером фактичного матеріалу, умовами і метою конкретного дослідження.

### Примітки:

Автор висловлює щирю подяку п. Корчаку Андрію Михайловичу (викладачу філософії Бродівської гімназії ім. І. Труша; науковому працівнику Бродівського історико-краєзнавчого музею; спеціалісту по давньоєврейській гебраїстиці) за співпрацю та переважно представлених у статті текстів епітафій.

1. Мета роботи Комісії з дослідження історії євреїв у Гессені/ *Kommission für die Geschichte der Juden in Hessen* (керівник проекту – д-р. Г. Геїнеманн) – опрацювати та задокументувати майже 350 єврейських кладовищ. Станом на 2001 р. було опрацьовано 58 кладовищ: задокументовано 13 500 епітафій, фотоархів нараховував 21 000 об'єктів із більш, ніж 80 кладовищ. З матеріалами досліджень можна ознайомитись у *Центральному державному архіві землі Гессен у Вієсбадені (ФРН)/ Hessische Hauptstaatsarchiv in Wiesbaden (BRD)*.
2. Наприклад: приватні архіви; архівні документи громади (можуть містити інформацію про походження, сімейний стан, наявність та кількість дітей. Наявність такої додаткової інформації є надзвичайно важливою, оскільки в епітафіях крім традиційного тексту, що характеризує померлу особу та відзначає її людські якості часто представлена інформація про родичів, наприклад: діда, прадіда); жалобні книги (документ, яким володіла кожна єврейська громада, де записувалися всі дані про кожного її члена, в тому числі зазначались дата смерті, дата проведення поховальної церемонії, інше); метрики членів єврейської громади; інші джерела.
3. **Ашкеназі** – термін, який виокремився в середньовічній єврейській літературі євреїв, що жили на Рейні, а пізніше у всіх німецьких землях в цілому// *www.eleven.co.il – электронная еврейская энциклопедия*. Галицькі князі запрошували євреїв оселятися в Галичині та брати активну участь у розбудові новозакладених міст, а після надання містам магдебурзького права суди мігрувати єврейське населення із країн Західної та Центральної Європи, втікаючи від релігійних переслідувань. З кінця XIV ст. у західноукраїнські землі через Польщу емігрують **євреї-ашкеназі** із Німеччини, Австрії та Богемії. Особливо інтенсивним їх переселення стає наприкінці XV ст., коли Польсько-литовська держава приймає до себе колоністів, стимулюючи економічний розвиток краю. У II пол. XVI ст., у період найактивнішого містоутворення у Галичині, у новопоставлених містах одразу з'являються нові єврейські громади. Євреї емігрують із королівських міст до нових поселень, отримуючи від їх власників торгової та промислової привілеї// *Бойко Х. С. Архитектурно-просторовий уклад єврейських діляниць у містах та містечках Галичини у кінці XVIII – на початку XX століть: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. архітектури: 18.00.01 / ДУ «Львівська політехніка». – Львів, 2000. – 19 с., тут С. 8.*
4. Найдавніші збережені пам'ятки, датовані XI ст., можна побачити на єврейському кладовищі «Heilige Sand», «Wormser Judensand» у Вормсі, Франкфурті на Майні, Майнці /Західна Німеччина/. Надгробки не декоровані, містять прості епітафії з персональними даними про померлих осіб. Найстаріший збережений надгробок у Вормсі датований 1076/77 р. Синагога у Вормсі, одна із найстаріших у Європі, була збудована у 1034 р. / *H. Künzl, Jüdische Kunst: Grabkunst. – S. 171-181, мум S. 177-178 in: Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa. B. 2.: Kultur, Religion, Alltag. – Hrsg. Von E.-V. Kotowski, Julius H. Schoeps, H. Wallenborn. – Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. – 507 S.; M. Strehlen Jüdische Grabinschriften in Rheinland-Pfalz. – S. 53// «Ein edler Stein sei sein Baldachin...» (Jüdische Friedhöfe in Rheinland-Pfalz). – Hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, 1996. – 240 S. Найстаріший збережений надгробок у Центральній Німеччині знаходиться в Шпандау /Берлінський округ/, датований 1244 р.// *Berlin. Denkmalschutz und Denkmalpflege. – Berlin, 2001. – 207 S.**

5. **Мацева** [івр.] – надгробок над єврейським похованням у вигляді вертикальної стели, на якій нанесена епітафія, рельєфне зображення // Тимофієнко В. І. *Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни і поняття*. – К., Головкиввархітектура, 2002. – 472 с. – тут С. 269.
6. **Епітафія** – намогильний напис, переведений у віршовану форму або літературний твір, написаний у зв'язку зі смертю чи втраатою кого-небудь.
7. *Honigmann Peter: Die Zentralisierung der Informationen über Projekte zur Dokumentation jüdischer Grabinschriften auf dem Gebiet der Bundesrepublik Deutschland. Vortrag auf der Conférence Internationale sur le Patrimoine Juif Européen, Paris 26.-28. jan. 1999; Honigmann P. Dokumentation jüdischer Grabinschriften in der Bundesrepublik Deutschland. In: ASCHKENAS. 3(1993)1, S. 267-273; H. Heinemann, Ch. Wiesner Der jüdische Friedhof in Alsbach an der Bergstraße. – Wiesbaden, 2001: Kommission für die Geschichte der Juden in Hessen. – 160 S.*
8. **Епіграфіка** – допоміжна історична та філологічна дисципліна, що вивчає надписи на твердому матеріалі (камені).
9. Тут слід розуміти як сукупність прийомів дослідження, разом із технікою і різноманітними операціями з фактичним матеріалом.
10. *Петришин Г. П., Іваночко У. І., Ідак Ю. В., Топилко С. І., Бойко Х. С., Соснова Н. С., Олешко О. П., Гнесь Л. Б. Історичні архітектурно-містобудівні комплекси. Наукові методи дослідження. Навч. посібник/ За ред. Г. П. Петришин. – Львів: В-во НУ «Львівська політехніка», 2006. – 222 с., іл. – С. 40-41.*
11. В 1925 р. за ініціативою Юзефа Авіна (інженера, архітектора, реставратора, фотографа, графіка, рисувальника й аквареліста, історика та теоретика мистецтва, який виконав велику кількість рисунків та фотографій єврейських пам'ятників) у Львові було створено «Комітет по опіці над пам'ятниками єврейського мистецтва/ Kuratorium dla opieki nad zabytkami sztuki żydowskiej przy zarządzie Izraelickiej Gminy wyznaniowej під керівництвом професора Мауріці Аллегранда. Архітектори Леопольд Райсс (архітектор, рисувальник, історик архітектури, колекціонер, автор багатьох архітектурних проєктів, зібрав великий особистий архів по історії та культурі Галичини), Зигмунт Шпербер (архітектор, проєктувальник інтер'єрів та прикладного мистецтва, художник-аквареліст і плакатист), Артур Шталь (архітектор, живописець), Юзеф Фіш опікувались в Комітеті пам'ятками архітектури. Марк Райхенштайн (один із самих відомих львівських колекціонерів графіки: *Grafika artystyczna klasyczna I wspóczesna ze zbiorow d-ra Marka Reichensteina. – Lwow, 1937. – Katalog*) був консультантом по графіці та єврейській книзі. Інвентаризаційні матеріали Комітету були також представлені у вигляді рисунків, акварелей, фотографій. Наприклад: «...на старому кладовищі в Кам'яниці-Струмиловій було заінвентаризовано 23 надгробки, які з точки зору обробки каменю, форми й орнаментики відрізнялись дуже високим художнім рівнем та типово єврейськими стилістичними особливостями. На найкрасивіші з них була складена інвентаризаційна та графічна документація». Якщо приймалось рішення про реставрацію будь-якого пам'ятника, його стан до реставрації та після неї фіксувався на фотографіях, в рисунках та акварелях. У 1928 р. у Львові Комітет виступив організатором «Виставки львівської єврейської книги та пам'ятників єврейського мистецтва». Синагоги, надгробки, а також більша частина предметів культу експонувалась на виставці у вигляді фотографій, рисунків та акварелей, виконаних фотографами, архітекторами та рисувальниками, які працювали для Комітету// *Галина Глембоцкая Деятельность еврейских общественных организаций Львова в области сохранения национально-культурного наследия (1910-1930-е годы). – Матеріали конференції: Доля єврейських громад центральної та східної Європи в першій половині ХХ століття. – Київ, 2003 р.; Sprawozdanie: Zestawienie dotychczasowych czynności kuratorji: za rok – 1925, 1926, 1927. – 1928. – 28 с.*

12. Єврейський календар вважається одним із самих складних із всіх існуючих календарів. Так, наприклад, число місяців в році може бути 12 або 13, місяці можуть мати 29 або 30 днів, рік може починатися лише в певні дні тижня. Порізному рахуються дні тижня і дні місяця. Найбільш характерна ознака єврейської календарної системи є – її неперіодичність, яка ґрунтується на спеціальних обчисленнях: у 2006 р. за єврейським календарем 5767 рік почався 22 вересня, у 2007 р. відповідно 5768 рік почнеться 12 вересня.
13. **Іврит** – давньоєврейська мова, яка існує більше 3 тисяч років; мова книг, мова богослужіння (тепер – державна мова Ізраїлю, що становить значною мірою оновлену стародавню єврейську (гебрайську) мову) // [www.eleven.co.il](http://www.eleven.co.il), [www.slovyk.net](http://www.slovyk.net).
14. **Ідиш** – мова, яка сформувалась у середньовічній Німеччині на основі німецьких діалектів та іврити. В Галичині, а також у Східній та Центральній Європі розповсюдилась як повсякденна розмовна (побутова) мова євреїв. Ідиш – незвично яскраве свідцтво особливостей єврейської культури // Там само.
15. **Арамейська мова** – мова, що належить до північно-західної групи семітських мов і в цілому близька до іврити, хоча має суттєві різниці між обома мовами на всіх рівнях. Майже на всіх етапах була тісно пов'язана з історією єврейського народу та єврейської культури // Там само.
16. *Епітафія з єврейського кладовища в Альсбаху/Німеччина, переписана у травні 1985 р. Комісією з дослідження історії євреїв у Гессені.*
17. Епітафія з єврейського кладовища у м. Броди, Львівська обл. перекладена з фото виконаного працівником Бродівського історико-краєзнавчого музею Володимиром Ульяновим. Коротка інформація про кладовище із: [www1.coe.neu.edu/](http://www1.coe.neu.edu/) Експедиціями Петербурзького єврейського університету у 1990 – 1996 рр. обстежувалися єврейські кладовища Правобережної України, зокрема Бродівське кладовище у 1993 та 1996 рр. Кладовище розташоване на північній околиці міста, орієнтоване зі сходу на захід, займає територію близько 150 x 350 м, значна його частина збереглася, за оцінкою ПЄУ 2000-3000 надгробків. При документуванні було пронумеровано 109 рядів, в кожному з яких збереглося 10-40 пам'ятників. Кладовище було засноване у 1831 році. У місті існувало ще давніше єврейське кладовище, яке було знищено. На східній околиці знаходиться склеп хасидського цадика Хаїма Давида бен Йосефа (1931 р.) і його дружини Гітл. Поряд розташовані окремі надгробки 1850 – 1880-х і 1920-х рр. Далі на захід починаються впорядковані ряди пам'ятників, що стоять впритул один до одного. Відстань між рядами часто складає всього 1,5-2 метри, а проміжок між каменями 10-20 см. Перші ряди належали знатним бродівським сім'ям: Рокеах, Марголіс, Каллір, Горовіц. Ряди 1-19 містять надгробки 1830 – 1870 рр., ряди 20-44 – 1860 – 1880 рр., ряди 45-65 – 1880 – 1910 рр., ряди 66-81 – 1890 – 1910 рр., ряди 82-95 – 1900 – 1930 рр., ряди 95-97 – 1910 – 1930 рр., ряди 97-110 – 1920 – 1930 рр., є нечисленні виключення. В одному ряді можуть бути і чоловічі, і жіночі надгробки. Надгробні стели виконані в основному з вапняку (хоча є і декілька гранітних), їх висота досягає 2-2,5 метрів. Написи на івриті, є декілька пізніх епітафій по-польськи і по-німецьки. Епітафії часто вельми довгі – до 25-30 рядків. На зворотному боці надгробка часто вказується ім'я і прізвище похороненого і дати його життя німецькою мовою, іноді додані слова «*Tmav dch*» (ймовірно, знак похоронного братства). До особливостей бродівських епітафій слід віднести перш за все, як правило, довші тексти епітафій, що включають звичай віршовану частину. Характерним є також певний вплив мови світської літератури, що виявився перш за все в лексичі деяких написів.
18. Епітафія з неіснуючої на сьогодні мацеви єврейського кладовища у м. Рівне, Волинська обл. перекладена з фото 1960-70-х рр., виконаних працівником Бродівського історико-краєзнавчого музею Володимиром Ульяновим з негативів,

які належать до Допоміжного фонду Рівненського обласного краєзнавчого музею. Коротка інформація про кладовище: знаходилось на вул. Литовській у м. Рівне, було майже повністю знищене у 1970-80-х рр.. під час будівництва приміщень обкому КПУ.

19. Те ж саме.

20. Креслення, на якому показано розташування надгробків на кладовищі.

**Поховальні поля єврейського кладовища в Альсбаху на Бергштрассе/ Німеччина (Схема 2).** (Комісія з дослідження історії євреїв у Гессені, 2000. Топозйомка виконана Геодезичним інститутом Вищої технічної школи м. Дармштадт).

*Експлікація:*

*Сектори кладовища* (позначені на карті темними плямами):

Сектор А – найстаріша частина, до 1730 р.

Сектор В – жінки, які померли при пологах, 1750-1886 рр.

Сектор С – служителі культу (когени, левіти) в єврейській релігійній громаді, 1733-1869 рр.

*Дільниці (поховальні поля):*

1) Дитячі могили, 1857-1890 рр.;

2) Найстаріша частина, аж до 1810 р., яка, в свою чергу, розбита ще на декілька полів і в межах якої знаходяться 30 стел з 1682-1730 рр.;

3) Нова частина старого цвинтаря, 1800-1850 рр.;

4) Наймолодша частина старого цвинтаря, 1830-1865 рр., та дитячі могили з 1800-1860 рр.;

5) Служителі культу, від 1865 р.;

6) Одружені персони, з 1867 р.;

7) Жінки, які померли при пологах, з 1881 р.;

8) Розведені персони, з 1865 р.;

9) Дитячі могили, з 1873 р.

21. Карта або ескіз, на яких показано розташування кладовища в ландшафті.

**План єврейського кладовища у Берліні-Вайсензее/ Німеччина (Схема 3).**

*Умовні позначення:* на плані буквами позначені поховальні поля, а цифрами – надгробки видатних членів громади, рухаючись за порядковими номерами яких на кладовищі, можна побачити найдавніші та найцінніші з мистецької точки зору мацеві, а також надгробки найвідоміших членів громади.

22. Кожен єврей повинен мати свою сім'ю, утримувати домашнє господарство.

Найкращим для створення сім'ї вважався вік: для дівчат – 16, для хлопців – 18 років, цілком прийнятним також був вік: 13-14 років для дівчат та 15-16 років для хлопців. Добровільна відмова від створення сім'ї вважалася вищою непристойністю і відповідно засуджувалась суспільством. Також розлучені особи старались якомога швидше створити нову сім'ю. Народжуваність була дуже високою, відповідно високою в той час була і дитяча смертність. Великою ганьбою вважалося не мати дітей взагалі/ *Ralph Melville Traditionale demographische Struktur und demographische Transition bei den Juden im späten Zarenreich. – S. 337-349 // Bildungsgeschichte, Bevölkerungsgeschichte, Gesellschaftsgeschichte in den böhmischen Ländern und in Europa (Hrsg. v. H. Lemberg, K. Litsch, R. G. Plaschka und G. Ranki). – Verl. f. Geschichte und Politik. – Wien, 1998. – S. 345-346.*

23. *Петришин Г. П., Іваночко У. І., Ідак Ю. В., Топилко С. І., Бойко Х. С., Соснова Н. С., Олешко О. П., Гнесь Л. Б. Історичні архітектурно-містобудівні комплекси... С. 40-41.*



## ОБРАЗЫ ШТЕТЛА В ГРАФИКЕ МОИСЕЯ ФРАДКИНА

Котляр Е. Р.

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные этапы творческого пути художника, определен круг образов и типажей еврейского местечка, рассмотрены последовательные этапы развития образно-пластического языка в гравюрах Фрадкина на тему штетла.

**Ключевые слова:** еврейское местечко, графика М. Фрадкина, традиционные типаж и образы штетла, ксилография, линогравюра.

**Анотація.** Котляр О. Р. **Образы еврейського містечка у гравюрах Мойсея Фрадкіна.** У статті розглядаються основні етапи творчого шляху художника, визначено коло образів та типажів єврейського містечка, розглянути послідовні етапи розвитку образно-пластичного мови у гравюрах Фрадкіна на тему штетла.

**Ключові слова:** єврейське містечко, графіка М. Фрадкіна, традиційні типажі та образи штетла, дереворит, лінорит.

**Annotation.** Kotlyar E. R. **Images of Jewish shtetl in engravings Moisey Fradkin.** The article examines the main stages of the artist's creative development, defines the circle of the Jewish shtetl characters and types, considers the successive stages in the development of the figurative and plastic language in Fradkin's shtetl-themed engravings.

**Key words:** Jewish Shtetl, graphics M.Fradkin, traditional characters and images of a shtetl, xylography, linoleum engraving.

### Вступление.

#### Постановка проблемы.

В последние годы особый интерес вызывает изучение еврейской культуры и искусства как части общеукраинской культуры. В этом контексте штетл<sup>1</sup> (с идиш – «еврейское местечко») является уникальным примером интеграции в украинскую среду еврейского населения, сохранившего свою национальную культуру. Тема духовного, социального и культурного мира штетла нашла широкое отражение в произведениях литературы и искусства. Анализ графических работ художника М. Фрадкина, являвшегося выходцем из местечка, позволяет проследить основные аспекты культурного и художественного восприятия штетла, выявить его наиболее характерные образы и типаж, а также стилистические особенности, способствующие наиболее полному их раскрытию в произведениях искусства.

**Цель данной публикации** – охарактеризовать выразительные средства в раскрытии образов штетла на примере анализа графических работ М. Фрадкина.

**Основная часть исследования.** Тема еврейского местечка, его характерные образы нашли широкое отражение в произведениях известного харьковского еврейского графика Моисея Залмановича Фрадкина. Художник родился в местечке Борзна на Черниговщине, и, несмотря на то, что он не застал насыщенную духовными мессианскими ожиданиями жизнь штетла, он достоверно представлял его материальную среду, почти полностью исчезнувшую в последующие десятилетия.

Основной темой в творчестве художника стала тема штетла, как своеобразное соединение реалистических картин прошлого, почерпнутых

из староеврейской литературы, с архитектурной средой, в которой появился на свет и жил до переезда в Харьков молодой художник.

Моисей Залманович Фрадкин родился в семье чернорабочего 28 сентября 1904 г. Учился в гимназии, позднее преобразованной в школу первой и второй ступени, затем в педагогическом техникуме, который вскоре бросил. С прекращением существования империи еврейская молодежь на непродолжительное время получила возможности развития в ранее закрытых сферах жизни – политике, светских науках, живописи, театре. Для Фрадкина также время учебы в техникуме стало периодом его творческих исканий: он пробовал себя в качестве актера в постановках драмсекции при политпросвете, участвовал в организации профсоюза «Рабис» в г. Борзне<sup>2</sup>.

Начало художественного образования, формирование основной темы и стиля произведений Фрадкина приходится на 20-е – начало 30-х гг. – время формирования национальных школ в искусстве. В 1922 г. Фрадкин поступает в Харьковский художественный техникум, преобразованный позднее в Государственный художественный институт, где учится в мастерской Ивана Падалки – ученика Михаила Бойчука. Школа Падалки базировалась на воплощении в искусстве монументальных принципов, почерпнутых как из великих образцов мировой монументальной живописи, так и из народного примитива. Ориентация на народную культуру, стремление воспринять многовековое наследие народного искусства и интерпретировать его в той или иной форме в своих произведениях придавало работам бойчукистов необычайную осязаемость, ощущение цельности и правдивости образов<sup>3</sup>. Стремление к использованию народных мотивов, их интерпретация и создание нового народного искусства (украинского и еврейского) было положено в основу программы объединения АРМУ (Ассоциации революционного искусства Украины). Ядро группы АРМУ составляли бойчукисты, и представители школы Падалки, в том числе и Фрадкин, также являлись ее членами<sup>4</sup>. Приоритет в композиционных средствах отдавался выразительному силуэту, обобщенности светотени, тональной локальности пятна, уходу от чрезмерной детализации. Среди учеников Падалки выделялась группа художников – евреев, двое из которых – Бер Бланк и Моисей Фрадкин – черпают вдохновение в еврейском народном искусстве и литературе. Начиная с 1927 г., будучи еще студентом, Фрадкин принимает участие в многочисленных выставках, в том числе и международных (работы экспонировались в Швеции, США, Италии, Польше, Финляндии, Чехословакии и пр.), вызывая интерес критиков, сотрудничает с издательствами. В качестве диплома в 1929 г. Б. Бланк и М. Фрадкин представляют совместную работу – иллюстрации к «Альманаху еврейской секции ВУСПП» («Всеукраинского объединения пролетарских писателей»). И все же именно 1929 год становится периодом начала гонений на бойчукистов, что через некоторое время коснулось и харьковских художников – учеников Падалки. В прессе появились открытые обвинения в служении реакции, в так называемом «формализме», противопоставлявшемся официальному героико-

патетическому пролетарскому направлению. В 30-х гг. группу АРМУ постигла та же участь, что и другие художественные объединения Украины – все они были расформированы, В 1937 г. был расстрелян, как враг народа, учитель Фрадкина – И. Падалка. Период 1910-х – 1930-х гг. на Украине недаром позднее назвали «расстрелянным Возрождением». Многие художники, в том числе и Фрадкин, начинают работать в усредненно-предсказуемом русле, уходя либо в отвлеченную сферу декоративности и орнаментики, либо пытаясь удовлетворять заказ властей на произведения в духе соцреализма. Характерные силуэты штетла в произведениях Фрадкина позднее трансформируются в более отвлеченно декоративные образы<sup>5</sup>.

Изображая штетл и его жителей, Фрадкин представляет его с оттенком гротескности, который вызывает ощущение сходства с рисунком традиционных движений еврейского народного танца, сочетающего мягкую пластичность с ироничной фиксацией угловатого движения и выразительного силуэта<sup>6</sup>. В гравюрах автор воплощает характерные образы мужчин в лапсердаках и ермолках, женщин в длиннополых юбках и платках, с кошелками, в окружении детей и традиционных местечковых коз и гусей. При всей узнаваемости профессиональной и социальной характеристики каждого персонажа все они имеют некий типизированный образ. Житель штетла, изображенный Фрадкиным, – это, в основном, крепкий, приземистый человек средних лет, неунывающий, и, несмотря на убогий антураж вокруг себя, воспринимающий жизнь с юмором. Нарочито грубоватая манера обработки доски, особенно в ранних работах автора, наиболее выразительно передает кривые домики с черепичными крышами, маленькие окошки, интерьеры ветхих лачуг с неизменными часами с маятником на стене, керосиновой лампой и профессиональными атрибутами мастеров – сапожника, шорника, жестянщика и других ремесленников.

Как художник книги, Фрадкин неоднократно иллюстрирует произведения Менделе Мойхер-Сфорима – «Фишка Кривой», «Путешествие Вениамина Третьего» и «Волшебное кольцо» в которых комедийность характеров и комизм положений, характерная местечковая интонация персонажей соседствуют с повествовательной речью автора<sup>7</sup>. Интересна заставка к книге «Путешествие Вениамина Третьего» (1932-33 гг.). Композиция заключена в вытянутый формат, подчеркнутый линией горизонта, проходящей по центру листа. На фоне местечкового пейзажа с кривыми деревянными лачугами и покосившимся забором Вениамин спешит вдогонку за драконом. Фигуры человека и химеры изображены крупным планом, от верхнего до нижнего края листа, и создают впечатление «кулис» по двум сторонам формата, однако динамизм движений, подчеркнутый мощной диагональной штриховкой, позволяет композиции избежать статики. Сказочный сюжет гравюры, однако, не противоречит общему «местечковому» настрою гравюры, дракон очень органично вписывается в окружающий ландшафт, рисунок его чешуи перекликается с рисунком деревянных гонтовых крыш. Фантастический зверь мирно соседствует



*Заставка к книге М. Мойхер-Сфорима «Путешествие  
Вениамина Третьего». 1932-1933 гг.*



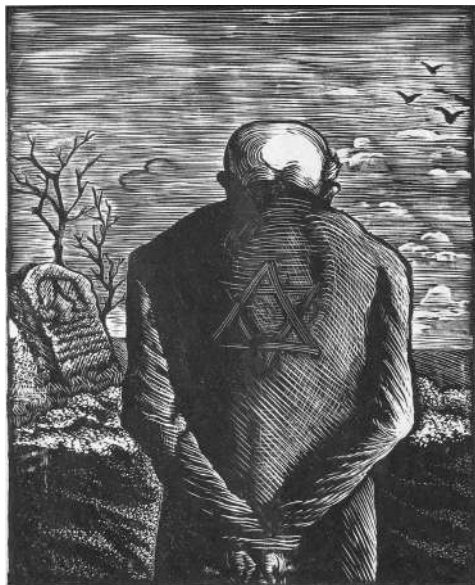
*Мираж. Иллюстрация к книге М. Мойхер-Сфорима «Волибное кольцо».  
1935 г. Ксилография. 9,4x7,5; л. 18x14*

с фигурой Вениамина в лапсердаке и ермолке, имеющей типичные черты местечкового обывателя. Графический лист наводит на мысль о сказочности, химерности всей сущности местечка, а также о вечной погоне за ускользающим еврейским счастьем – Геуллой – простором мессианского будущего.

Живой интерес представляет иллюстрация к той же книге «В синагоге». Гравюра изображает интерьер синагоги с колонной, поддерживающей галерею второго яруса. За колонной справа и слева расположены два окна. На переднем плане изображены четверо мужчин в талесах и традиционных головных уборах, у каждого из окон еще по двое молящихся в традиционных молитвенных одеяниях. Мужчины изображены обсуждающими некий духовный вопрос, вызывающий у них массу противоречивых доводов и сомнений, что являлось традиционным в еврейской богословской среде и лежало в основе метода пилпула, когда истина выкристаллизовывалась из столкновения противоречий. Изображенные персонажи имеют все тот же усредненный типаж, кажется, что Фрадкин изображает одного и того же человека в разных ракурсах. Интересен интерьер синагоги с фрагментом росписей над головами беседующих, на галерее второго яруса. В трех круглых плафонах помещены изображения знаков Зодиака, что символизирует годовой круг еврейских праздников, однако эти знаки расположены не по порядку: за стрельцом следуют рыбы, а затем дева. Настроение, переданное автором, имеет некую двойственность: с одной стороны, традиционная архитектура и росписи синагоги, облики обывателей местечка предполагают стабильность жизненного уклада, а с другой, создается впечатление тесноты, сдавленности в формате, в умах этих самых обывателей формируется идея о временности бытия, надежды на выход за пределы тесного пространства местечка.

Еще более явственно тема мессианских чаяний выражена Фрадкиным в иллюстрациях к произведению Мойхер-Сфорима «Волшебное кольцо», выполненных в 1935 г. В шмуцтитуле «Сны» художник создает образ еврейского местечка, изображая на переднем плане реальный пейзаж с деревянной синагогой в центре и жилыми домами недалеко от реки. Река и ее противоположный берег образуют линию горизонта, разделяющую композицию по горизонтали на две почти равные части. В верхней части, в пространстве неба, изображено призрачное шествие к Храму. Сюжет графического листа состоит в некоем сопоставлении образов местечка и золотого города – Иерусалима, и свет, льющийся в синагогу через окно и освещающий согбенную фигуру над священным текстом, соединяет содержание этой книги с непосредственной иллюстрацией к ней: за рекой, в дымке, в реальном местечке находится кладбище – символ иного мира. В этой работе еще явственнее выражается мечта евреев о восхождении в Иерусалим.

Сходна с предыдущей по композиции и теме еще одна иллюстрация к той же книге – «Мираж», где Фрадкин также «строит воздушные замки» на глазах у изумленных путников, один из которых пытается истолковать чудесное явление как знак скорого переселения из местечка в Святой город.



*Расстрел. 1945. Ксилография. 12x9,6; л. 29,4x20,7. Из серии «Фашистские оккупанты на Украине», 1942-1945 гг.*



*Городок. 1961. Линогравюра. 42x35,5; л. 70x50. Из серии по мотивам повести М. Мойхер-Сфорима «Путешествие Вениамина Третьего», 1961-1971 гг.*



*Город Глупск. 1971 г. Линогравюра. 51,5x42,5; л. 60x54,5. Из серии по мотивам повести М. Мойхер-Сфорима «Путешествие Вениамина Третьего», 1961-1971 гг.*

Своеобразным переходом Фрадкина в новую графическую манеру, однако с некоторой потерей цельности, можно назвать серию иллюстраций к сборнику рассказов Шолом-Алейхема, выполненную в 1937 г. Силуэты фигур и пейзажа теряют простоту, становятся прихотливыми, штрих – более тонким, ювелирным, появляется большое количество деталей, что в дальнейшем придаст работам Фрадкина ощущение нарядной сказочности, отстраненности от реальности. В иллюстрациях к рассказам «Новая Касриловка», «Монологи» исчезает характерный еврейский типаж, он заменяется на обобщенный образ человека из предместья, не имеющего конкретных национальных или этнических признаков. Даже в изображении одежды наблюдается тоже стремление нивелировать разницу между еврейскими и славянскими образами.

Пронзительной остротой, связанной уже не с выразительностью техники, а с сюжетами и композиционным построением, отличаются работы из серии «Фашистские оккупанты на Украине», 1942-1945 гг. В листе «Балаган» на фоне деревянных крыш местечка изображена большая группа евреев, принужденных под дулами пистолетов паясничать и плясать перед фашистами. В геометрическом центре листа изображен престарелый мужчина с талесом на плечах, который для смеха посажен на деревянного коня, вокруг которого пляшут еще несколько человек. На переднем плане, у нижнего края листа, изображен убитый еврей. Однако центральный образ еврея наделен таким скорбным спокойствием и достоинством, что фигуры фашистов по сравнению с ним выглядят незначительно и карикатурно, а сюжет напоминает иллюстрацию к Торе – к одной из многочисленных ее страниц, повествующих о бедствиях, обрушивающихся на еврейский народ.

Уникальной по лаконичности композиции является гравюра из той же серии «Расстрел». В прямоугольном, близком к квадратному, формате перед рвом спиной стоит человек с непокрытой обритой головой, на его длиннополом сюртуке нашита шестиконечная звезда, руки связаны за спиной. Фигура дана в обрез, ее силуэт имеет мощный монументальный контур. По другую сторону рва видна покосившаяся мацева – символ смерти, два сухих деревца беспомощно простерлись в серое небо. В произведении прочитывается больше, нежели конкретная человеческая смерть – это гибель всего мира еврейского местечка, его уход в небытие, подобно птицам, улетающим за край листа.

В период 60-х – 70-х гг. Фрадкин снова возвращается к Мойхер-Сфориму, выполняя новый вариант иллюстраций к повести «Путешествие Вениамина Третьего». После периода хрущевской «оттепели» вновь стало возможным обращение к национальной теме в искусстве и литературе, однако, большинство художников, памятуя о противоречивости истории, предпочитают обращаться к ней с осторожностью. В поздних работах Фрадкина также наблюдается стремление приблизиться к соцреализму: исчезает характерная угловато-грубоватая пластика и манера штриха, фигуры приобретают более реалистичные пропорции. Меняется и соотношение масштабов человека и архитектуры местечка: дома изображаются то неправдоподобно маленькими,



*Городок. 1973 г. Линогравюра. 32,5x43,5; л. 45,5x55,8*

то огромными, что в любом случае не добавляет сюжетам впечатления достоверности. Появляются новые оттенки мистицизма, ранее не имевшие места, – изображения ведьм, ночного неба с круглой луной, мятущихся облаков, многочисленных коз, русалок и драконов. Декоративности гравюрам добавляет используемый Фрадкиным прием контрастного черного силуэта на светлом, часто белом фоне. Местечко приобретает в иллюстрациях оттенок пряничного городка, живущего лишь в сказках, совсем непохожего на реальное историческое явление.

Из общего круга поздних гравюр выделяется иллюстрация к «Путешествию Вениамина Третьего» – «Городок» (1961-1971 гг.), практически полностью дублирующая работу «Песни о бедности» 1930 г. Лист изображает маленькие скученные домики с высокими гонтовыми крышами, церковь и синагогой на возвышении. Стены некоторых домиков «прозрачные», и в них изображены обитатели местечка за повседневными занятиями: столяр, прачка, гладильщицы за работой, старик за чтением книги, обнимающиеся мужчина и женщина. Все местечко опоясано, как бы сдавлено окружностью, напоминающей длинную темную ленту, которая превращается у стены церкви в силуэт царской короны, что создает яркое впечатление оторванности штетла от остального мира чертой оседлости. Жители местечка выступают в гравюре в качестве стаффажа, они поданы в мелком масштабе, без индивидуальных черт, что подчеркивает их бессилие перед властью. И все-таки в этих сюжетах нет отчаяния, разочарованности в жизни – напротив, несмотря на тесноту, возникает чувство уюта и защищенности, ведь каждый маленький человек уверен в знании смысла своего существования...



В иллюстрации «Мираж» 1962 г. сюжет повторяет работу 1935 г., однако пропорции людей становятся более реалистичными, их силуэты не отличаются цельностью, в изображениях местечка и призрачного города в небе засчет сплошной штриховки также исчезает цельность, которой отличается ранний вариант.

Выполненная в том же 1962 г. иллюстрация «Шагающий Вениамин» наглядно демонстрирует стиль позднего Фрадкина. В вертикальном формате крупным планом изображен Вениамин в лапсердаке и фуражке, за ним, как будто внизу, под его ногами – маленькое местечко. Пропорции фигуры нарочито вытянутые, ее крупный масштаб несоизмерим с размерами домиков, что создает впечатление диссонанса, оторванности. Этот Вениамин – уже не житель штетла, он стремится вырваться из него, и художник подчеркивает диагональное движение подавшейся вперед фигуры мощной динамикой облаков, отпрянувших назад.

В гравюрах «Туняядовка» (1963 г.), «Город Глупск» (1971 г.), также иллюстрирующих «Вениамина Третьего», местечко вдруг теряет ощущение уюта, перестает согревать своих жителей, превращаясь в готовые вот-вот развалиться остовы домов, кое-как поддерживаемые бревнами, лестницами. Штетл в поздних иллюстрациях Фрадкина все больше приходит в упадок – как в физическом, так и в духовном смысле – с уходом из него мудрецов, чтящих Тору, внешняя оболочка штетла оказывается пустой и недолговечной.

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. у Фрадкина появляются ряд чисто декоративных работ, включающих в себя традиционные атрибуты и символы в качестве нарядных формальных элементов. Таковы гравюры «Городок», 1973 г. с ключеными образами оленя и льва, встречающимися на надгробиях, «Заколдованный олень», 1973 г., а также «Колыбельная», 1966 г. и др.

Штетл у позднего Фрадкина наполняется выраженным мистическим настроением, его силуэты лишь слегка напоминают о былом местечке – неся совсем иную, нежели раньше, смысловую нагрузку. В листах «Видение», «В широкий мир», а также в пронзительном цикле на смерть жены – «Реквием» местечко приобретает пугающе мистическую окраску: дома становятся зрячими и смотрят глазами из окон, раскалываются пополам, на помеле летают ведьмы, пробегает черная кошка, козы становятся похожими на пришельцев из потустороннего мира. На месте былых обитателей местечка возникает новый образ – автопортрет самого художника, часто с резцом гравера – штихелем, в берете и рабочем халате, подпоясанном бечевкой. Образ мастера остро передает ощущение безвозвратной утраты своего еврейского мира.

Моисей Залманович Фрадкин умер в августе 1974 г. накануне своего 70-летия. Кроме деятельности художника, иллюстратора с 1931 по 1971 гг. Фрадкин преподавал графику в политехническом и художественном институтах Харкова, в 1949 г. ему было присвоено звание доцента кафедры графики<sup>8</sup>.

**Примечания:**

- <sup>1</sup> Краткая еврейская энциклопедия (в 10 т.). – Иерусалим: издательство Еврейского университета, 2001. – Т. 5. – С. 314-319.
- <sup>2</sup> Личное дело М. З. Фрадкина из фондов Харьковского художественного музея; Мызгина В. В. Художник Моисей Фрадкин. (К 100-летию со дня рождения). / Шалом. – Харьков, 1994. – № 24.
- <sup>3</sup> Соколюк Л. Д. Графіка бойчукістів. – Харків – Нью-Йорк: Березиль, 2002. – С. 79, 100-101; Соколюк Л. Д. Художники – євреї, як представники бойчукізму в Україні. – Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: 2002. – С. 53-61.
- <sup>4</sup> Стебельський Б. Біля джерел українського авангардного мистецтва 20 – 30 років ХХ століття. (Творчість Михайла Бойчука і розвиток монументального та декоративно-ужиткового мистецтва). // Народна творчість та етнографія. – К.: ІМФЕ, 1998. – № 1. – С. 33-39; Соколюк Л. Д. Графіка бойчукістів. – С. 7, 90.
- <sup>5</sup> Соколюк Л. Д. Графіка бойчукістів. – С. 144-149.
- <sup>6</sup> Мызгина В. В. Художник Моисей Фрадкин.
- <sup>7</sup> Беленький М. Дедушка еврейской литературы (о творчестве М. Мойхер-Сфорима). / В кн.: Мойхер-Сфорим М. Путешествие Вениамина Третьего. – М.: Художественная литература, 1986. – 352 с. – С. 8.
- <sup>8</sup> Личное дело М. З. Фрадкина.

## ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА ЄВРЕЙСЬКОЇ ГРОМАДИ ГАЛИЧИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Левкович Н. Я.

**Анотація.** У статті розглянуто особливості розвитку художньої кераміки єврейської громади Галичини. Виділено основні центри, характер організації виробництва. Проаналізовано асортимент виробів, їх декоративне оздоблення. Окрему увагу зосереджено на виробах ритуально-обрядового призначення: тарілках для седеру, посуді для мацы, ханукальних свічниках.

**Ключові слова:** єврейська кераміка, тарілка, свічник, орнамент, Галичина.

**Аннотация.** Левкович Н. Я. **Художественная керамика еврейской общины Галиции XIX – начала XX ст. В статье рассмотрены особенности развития художественной керамики еврейской общины Галиции.** Выделены основные центры, характер организации производства. Проанализированы ассортимент произведений, их декор. Отдельное внимание сконцентрировано на произведениях ритуально-обрядного назначения: тарелках для седера, посуде для мацы, ханукальных подевечниках.

**Ключевые слова:** еврейская керамика, тарелка, подсвечник, орнамент, Галиция.

**Annotation.** Levkovich N.Ya. **Art ceramics of Jewish community of Galichina in XIX - the beginnings XX century.** The features of development of the Jewish ceramics of Galichina are analysed in the article. Basic centers, features of organization of production, are selected. The assortment of works and their is analysed. Attention is concentrated on works of the sacral setting: seder plate, matza container, candlesticks.

**Keywords:** Jewish ceramics, seder plate, candlestick, decorative pattern, Galichina.

### Вступ

**Постановка проблеми.** Художні промисли єврейської громади Галичини ХІХ – першої третини ХХ ст., зокрема кераміка, становлять окрему і надзвичайно важливу сторінку в розвитку декоративно-ужиткового мистецтва України. Водночас більшість творів, пам'яток культового, ритуального,

побутового призначення осіли в запасниках та фондах музеїв, не отримали достатньої популяризації, наукового опрацювання і навіть елементарної атрибуції. Штучне виокремлення творів єврейського мистецтва з українського мистецтвознавства призводить до втрати цілісності сприйняття загальної картини розвитку образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, значного пласта культурної спадщини. Довготривале побутове використання, крихкість матеріалу кераміки, а інколи і не достатньо висока якість випалу черепка не сприяли якісному збереженню предметів. Таким чином, сьогодні тільки в окремих музейних збірках, зокрема в музеї Етнографії та художнього промислу НАН України (Львів), Музеї релігії (Львів) знаходяться розрізнені експонати художньої кераміки єврейської громади Галичини.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Питання популяризації та наукового опрацювання художньої кераміки єврейської громади Галичини XIX – XX ст. постало ще на початку XX ст. Одним з перших до нього звернувся Максиміліан Гольдштейн, видатний науковець, колекціонер, популяризатор іудаїки Галичини. Саме завдяки діяльності М. Гольдштейна у колекціях музеїв Львова сьогодні знаходяться твори фабрик Любичі Королівських, Потелича, Глинська, Лагодова, Сасова та інших. Впродовж короткотривалого часу в першій третині XX ст. колекціонеру вдалося сформувати значну збірку єврейської кераміки, зібрати розрізнені дані про заснування фабрик, їх власників та орендарів, а також опублікувати каталог власної колекції «Культура і мистецтво євреїв на землях польських. Збірка Максиміліана Гольдштейна» [1]. Саме у 30-х рр. XX ст. поживаються дослідження єврейського декоративно-ужиткового мистецтва. На шпальтах варшавських, краківських, львівських газет систематично публікуються статті, присвячені культурі та побуту євреїв тогочасної Польщі. Зокрема Вацлав Гусарський у статті «Народне єврейське мистецтво» [2], опублікованій у популярному виданні «Тижневик ілюстрований» зазначає, що «існувала в Любичах Королівських фаянсова фабрика створена 1840 року, діяла вона до 1911 року, її власниками і працівниками були місцеві євреї. Ця фабрика виробляла продукцію для задоволення потреб єврейської громади, особливо твори релігійного та обрядового призначення. Серед орнаментальних мотивів тих фаянсів: квіти і пташки, що за духом близькі до польської народної кераміки». У статті «Єврейське мистецтво Східної Європи» також коротко подано факти з заснування мануфактури у Любичах Королівських, стислу інформацію про власників та орендарів, наведено ілюстрації продукції фабрики, зокрема седерний посуд, щоденні тарілки [3]. Стаття «Єврейські художні промисли» [4] присвячена виставці єврейських мистецьких промислів в Музеї мистецького промислу у Львові. У даній статті зазначено, що єврейські ремісники, затиснуті в гетто, позбавлені можливості приймати участь у цеховому житті міста, виконували твори не тільки для єврейської громади, але і для інших «шляхтичів», однак у ці твори вводили традиційні для єврейського мистецтва елементи декору, орнаменту. В ілюстративному ряді, що доповнює текстову частину, запропоновано два вироби фаянсової майстерні

в Любичах Королівських, зокрема традиційних: пасхальний посуд для седеру та ханукальний світильник. На жаль, у статті не висвітлено діяльність керамічної мануфактури, та й узагалі кераміці відведено дуже скромне місце. Провідне місце у вивченні декоративно-ужиткового мистецтва євреїв України, зокрема художньої кераміки, належало доктору мистецтвознавства Фаїні Петряковій. Однак більшість доробку вченої залишилася у розрізних рукописах, неопублікованих доповідях конференцій. Монументальне дослідження діяльності М. Гольдштейна, здійснене Ф. Петряковою у 90-х рр. XX ст. залишається у рукописі і знаходиться у видавництві «Центр Європи» (Львів). Ф. Петряковій належить виступ на конференції Інституту юдаїки в Києві на тему «Любичі Королівські: центр єврейського фаянсового виробництва в Східній Галичині. Друга половина XIX – початок XX ст.». Однак низка статей та розвідок першої третини XX ст., діяльність численних дослідників другої половини XX ст. залишають єврейську кераміку Галичини мало вивченою. Поза увагою науковців опинилися вироби потелицького, лагодівського, сокальського гончарних осередків, та й дослідження фабрики у Любичах Королівських мають характер короткого повідомлення, фрагментарної згадки.

**Результати дослідження.** Здійснюючи аналіз численних архівних матеріалів, публікацій першої третини XX ст., наукових досліджень сучасності, присвячених вивченню традиційних єврейських ремесел та художніх промислів Галичини можна відзначити, що єврейських майстрів на підставі віросповідання не допускали до цехових організацій [5, 99]. Майстри, що працювали поза цехами, традиційно називалися партачами, але їх вироби не поступалися за якістю та художніми особливостями продукції цехових майстрів. Однак протистояння між ними було доволі сильним, адже збільшувалася конкуренція, а великі міста втрачали прибутки від ринкового збуту. Допуск євреїв до цехів став можливий тільки у останній третині XVIII ст., особливо після проголошення Патенту толерантності імператора Австро-Угорської імперії Йосиф II. В частині 5, параграфах 31 – 40 євреям було дозволено вільно займатися торгівлею та ремеслами [6, 98, 100]. Цехових майстрів зобов'язали брати на навчання іудеїв, записувати їх як підмайстрів, учнів у цехові книги, а також видавати їм свідоцтва про закінчення навчання. Але зміни, що відбулися в реорганізації середньовічних цехових угруповань у кінці XVIII ст., надзвичайно швидко втратили своє значення, адже саме в цей період спостерігається активний перехід до нових форм виробництва, зміни загальної структури промисловості.

Серед найпоширеніших єврейських ремесел у XVII – на початку XIX ст. були споживчі професії, зокрема пекарі, різники, шевці, ткачі, гартувальники тощо. Слід відзначити, що виробами, створеними єврейськими майстрами, традиційно користувалися і не іудеї. Часто майстри-євреї займали чільне місце в торгівлі, а їх продукція користувалася значною популярністю. У переліку ремесел, якими традиційно займалися євреї, слід виділити ювелірів, мідників, бляхарів, шевців, палітурників, ткачів, кушнірів, миловарів, різників,



*Фаянсові вироби фабрики в Любича Королівській. Кінець XIX ст.*

пекарів. Однак надзвичайно рідко зустрічається інформація про майстрів гутників, живописців, а також гончарів. Пояснити це можна тим, що гончарні майстерні знаходилися здебільшого в місцях існування покладів придатної глини, а саме в численних містечках та селах Галичини, що в переважній більшості належали польській шляхті. Євреї ж здебільшого були орендарями гончарень, які випускали продукцію широкого вжитку. Більшість угод про оренду майстерень була усною, не підкріпленою документально. Таким чином, в архівних матеріалах, зокрема звітах промислових комісій кінця XIX – початку XX ст. відсутні дані про орендування виробництва, майстрів тощо. В окремих випадках збереглися свідчення про масштаби виробництва, матеріально технічну базу, регіони збуту, інколи про асортимент виробів, його декоративні особливості. Точні відомості про гончарів євреїв дотичні тільки до майстерні в Любичах Королівських.

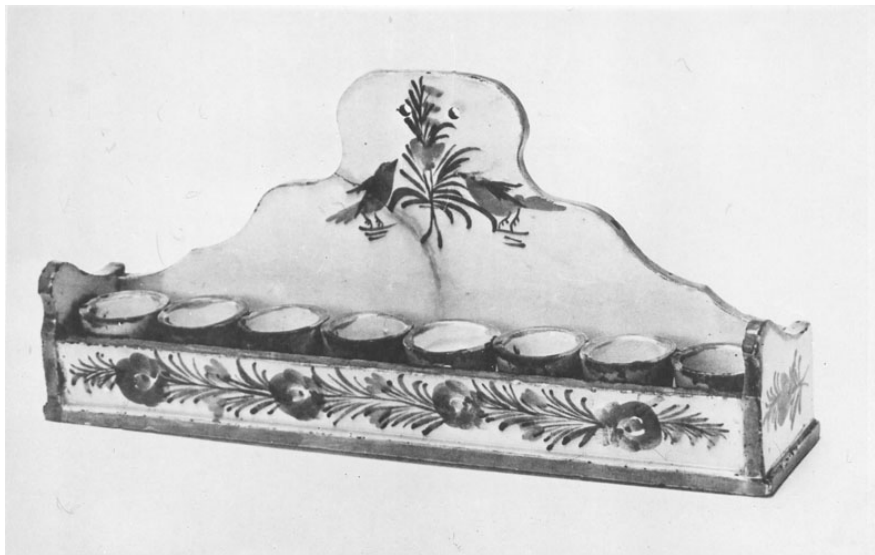
Керамічне виробництво – одне з найбільш традиційних і добре розвинених ремесел Галичини. Гончарні осередки знаходилися в низці міст та селищ, зокрема в Белзі, Галичі, Глинську, Золочеві, Жовкві, Любечі Королівській, Львові, Потеличі, Пліснеську, Старому Самборі, Сокалі, Стрию та інших. Зростання кількості гончарних майстерень та майстрів ще у XVI – XVII ст. у численних населених пунктах регіону спричинило появу окремих цехових організацій, розширення ринку збуту продукції. Окремі цехи гончарів були у Львові, Сокалі, Самборі, Любичі Королівській, Потеличі, Яворові. Значні обмеження, що накладалися на цехові організації, а саме чітка регламентація кількості членів, контроль продажу виробів у чітко відведених місцях та у певні дні [7, 113] привела до появи великої кількості позацехових майстерень у яких, безперечно, працювали майстри євреї. Поряд з традиційним для регіону кухонним і столовим посудом виконувалися і твори призначенні виключно для єврейської громади: ханукальні свічники, посуд для святкування песаху, тарілки з вітальними написами виконаними на мові ідіш. У XIX ст. відбувається перехід до нових технологій виготовлення кераміки, з'являється низка фаянсових майстерень. Попри зменшення кількості гончарних осередків, окремих майстерень зростає кількість та, що важливо, якість продукції. У 1890 р. в Галичині було зареєстровано 496 керамічних майстерень [8, 10, 11], що вповні забезпечували своєю продукцією місцеве населення, а значну частину експортували. Водночас у кінці XIX ст. спостерігається втрата індивідуальності у творчій манері окремих осередків, виробництво стає більш масовим.

Провідним центром єврейського керамічного виробництва в Галичині була фабрика в Любичах Королівських. В літературних джерелах зустрічається назва поселення Любичі Королівські, Любичі, Любича Княжа, Любича Камеральна, загалом всі ці назви стосуються одного, доволі великого поселення – містечка з присілками, на півдорозі від Жовкви до Белза. Місцевість Любичі Королівські в першій половині XIX ст. належала Людвіку Зелінському, правдоподібно, що саме він і заснував фаянсову фабрику, що згодом перейшла у власність Карелу Кампфе, далі Герману Кампфе, а у 1900 – 1912-х рр.

власником її був Максиміліан Парнас. Власники фабрики не приймали участі у керуванні виробництвом. Орендарями та майстрами фабрики були виключно місцеві євреї. В праці «Культура і мистецтво євреїв на землях польських» зустрічається припущення, що особливий інтерес єврейської спільноти до фабрики в Любичах Королівських пов'язаний з її близьким розташуванням до резиденції Белзького цадика, і рішення про її оренду було прийняте оточенням «белзького двору» [1]. Серед орендарів фабрики були Шаме Баумволь, Ашер Люфт, Соломон Готтліб, Можеш Люфт [1, 83; 9]. Викликає суперечки також і час створення фабрики в Любичах Королівських. У численних статтях М. Гольдштейн переконливо наводить дату заснування 1840 р., водночас дослідник промисловості Галичини, зокрема кераміки А. Шнайдер зупиняється на даті 1855 р. [10, 58]. Більш детальна інформація відноситься до кінця 60-х рр. XIX ст. У звітах Львівської торгово-промислової палати зазначено, до майстерня була обладнана однією піччю для випалу, станком для приготування керамічної маси, млинками для подрібнення та перемелювання піску. Також наведено штат працівників у складі наглядача, 8 майстрів, 6 поденних робітників та ін. Згідно звіту, фабрика випускала в рік близько 24 тисяч фаянсових виробів високої якості [11, 165]. На жаль, творів фабрики збереглося надзвичайно мало, більшість з них умовно можна датувати останньою чвертю XIX – початком XX ст. Про високу технічну та художню якість продукції свідчать численні відгуки та описи промислових виставок кінця XIX – першої чверті XX ст., на яких було заекспоновано вироби фабрики.

Асортимент виробів фаянсової фабрики в Любичах Королівських широкий та водночас простий. З аналізу збережених пам'яток можна зробити висновок, що переважна більшість – це предмети кухонного, столового посуду та обрядові вироби, не об'єднані в сервізи чи комплекти. У формах та декоративному вирішенні спостерігаються впливи як місцевих керамічних традицій, так і західноєвропейської, зокрема віденської порцеляни. Найбільш значною частиною продукції фабрики був столовий посуд: підноси, супниці, загальні тарілки, глибокі та плиткі тарілки, салатниці, глеки для води та вмивання, а також дрібні предмети: солонки, цукорниці тощо. Окрему частину становлять обрядово-ритуальні предмети – седерні тарілки, посуд для маці, подарункові тарілки з вітальними написами, кубки, а також лампи для свята Хануки.

Форми столового посуду фабрики в Любичі Королівській типові для Галичини, спостерігається спорідненість з виробами гончарних осередків у Глинську, Потеличі, Лагодові, Сасові. Домінантними є сферичної форми тарілки з глибоким, широким дном та невеликими бортами, сферичні глеки з широкими шийками, інколи з кришками, кухлі з широким дном та масивною дещо пласкою ручкою, що за формою нагадують середньовічні львівські срібні та олов'яні кухлі. Заслуговують на увагу вироби з ажурними бортами та рельєфним дном переважно сферичної форми, хоча зустрічаються також і овальної. Інколи це спарені предмети, що складаються з підставки та смності



*Фаянсові вироби фабрики в Любича Королівській. Кінець XIX ст.*





*Фаянсові вироби фабрики в Потеличі. Кінець XIX – початок XX ст.*

для фруктів, печива тощо. Ажурний декор виконано доволі грубо, доповнено рельєфними фризами у вигляді трикутників, зигзагів, штрихів. Частина виробів змодельована за принципом кошикового переплетення, популярного для західноєвропейських, російських фаянсів та порцеляни XIX ст. Переплетення виконано у дві "нитки" та доповнено розписом, що є нетиповим для інших осередків фаянсового виробництва. Окрему типологічну групу форм фаянсів Любичі Королівської становить дрібна пластика, а саме солонки, цукорниці, масляниці, виконані у вигляді птахів та тварин: качечок, журавлів, баранців, левів. Характерною є спорідненість цих виробів з традиційною керамічною та дерев'яною іграшкою Галичини. Фігурки модельовано спрощено, доволі грубо, майстри не намагалися відтворити реальні форми, надаючи увагу тільки загальним рисам. Окремі дрібні деталі: крила, пір'я, лапи, хвости нанесені розписом. Важливу частину фаянсів фабрики становлять ритуально-обрядові предмети, що традиційно застосовувалися у єврейських родинах. Унікальними виробами є святковий посуд для маці, виконаний здебільшого у вигляді широкого циліндру з плоским дном та зйомною кришкою. Частина циліндру відкрита для доброго огляду маці в часі святкової трапези. На кришці, що водночас виступає седерним посудом, розташовано шість сферичних тарілочок

з написом назви обрядової страви. За таким самим принципом виконувалися тарілки для седеру. На плоскому широкому денці, оточеному невеликим бордюром, рельєфно наносили шість заглиблень, або навпаки шість невеликих тарілочок для обрядової страви з традиційними написами. Вітальні тарілки за формою не відрізнялися від іншого посуду фабрики. Унікальним явищем в єврейській керамічній пластичі є ханукальні свічники, виконані у вигляді видовженої прямокутної підставки з високою тильною та низькою передньою стінкою та вісьмома сферичними свічниками. Отже, можна відзначити доволі значний типологічний ряд форм фаянсових виробів фабрики.

В декоративному оздобленні виробів фабрики в Любичах Королівських переважає рослинна орнаментика, споріднена з традиційним декоруванням посуду провідних гончарних осередків Галичини. Черепок виробів з Любичі Королівської біло-молочного кольору, чистий без вкраплень та домішок, що вказує на високу якість виробництва. Розписи виконані світлими, інколи напівпрозорими фарбами, що при доброму освітленні нагадує акварельний живопис. В колориті переважають голубі, червоні, зелені, жовті відтінки. У komponуванні квітів, а це здебільшого троянди, піони та сухоцвіти, листі, пагонах простежується характерна манера виконання. Рослинну орнаментуку доповнює зображення фантастичних і реальних пташок. Розписи виконані по білому фону, кольорове вирішення базується на поєднанні трьох, максимум чотирьох кольорів, в більш простих, щоденних виробках присутній дво- та одноколірний декор. Домінантними в декоративному оздобленні фаянсових виробів фабрики є синьо-голубі відтінки.

На жаль, надзвичайно мало інформації маємо про інші гончарні осередки Галичини, де орендарями і майстрами були євреї, а також випускалася продукція для задоволення усіх потреб єврейської громади Галичини. Серед таких осередків провідний центр гончарного ремесла Потелич. Великі поклади різноманітних глин, зокрема білої, сприяли значному розвитку виробництва кераміки в Потеличі. В архівних матеріалах, літературних джерелах зазначено, що в Потеличі у XVI – XVIII ст. **в різні часи працювало близько 270-600 гончарів**, у XIX ст. в селищі діяло до двадцяти гончарних майстерень і фаянсова фабрика. Відсутні чіткі документальні відомості про власників та орендарів фаянсової майстерні, однак збереглися артефакти виробництва. Серед них схожі за формою та декором до предметів з Любичі Королівської плиткі тарілки з широким дном та незначним бордюром. Дзеркала денець, декоровані рослинними фризами, в основі яких поєднання троянд та листя. Популярними виробами потелицької майстерні є сферичні приземкуваті глечики з плоскими широкими ручками. Характерною особливістю виробів є численні вітальні, дарчі написи, виконані на ідіш. Інколи на виробках у найбільш помітному місці наносилося ім'я замовника виробу також на мові ідіш. В декоративному оздобленні пам'яток Потелицької фаянсової фабрики переважають світлі рожеві, зеленаві відтінки, більшість написів виконано синім кольором. Єврейські фаянси Потелича є справжніми раритетами музейних

збірок, і обмаль предметів не дозволяє вповні здійснити типологію форм, декоративного оздоблення.

Окремі вироби, що забезпечували ритуально-обрядові потреби єврейської громади Галичини правдоподібно виконувалися як індивідуальні замовлення в низці керамічних майстерень краю: Самборі, Яворові, Глинську, Лагодіві. Це здебільшого скромні в декоративному оздобленні седерні тарілки, свічники, зокрема ханукальні, кухлі для омовіння рук тощо.

**Висновки.** Таким чином, можна підсумувати, єврейська кераміка Галичини розвивалася в низці промислових осередків краю: Любичі Королівській, Потеличі, Лагодіві, Глинську, Сасові. В силу історично складених умовностей євреї здебільшого виступали орендарями гончарень, в окремих випадках були також і безпосередніми виробниками кераміки. В майстернях виготовлялися вироби, що забезпечували як потреби широких мас населення Галичини, так і виключно єврейської громади. Серед асортименту єврейської кераміки переважають предмети ритуально-обрядового характеру: посуд для маці, тарілки для седеру, ханукальні свічники тощо. В декоративному оздобленні перевага надавалася традиційній орнаментиці, притаманній для творів декоративно-ужиткового мистецтва краю.

#### Посилання:

1. Goldstein M., Drezner K. Kultura I sztuka ludu zydzowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiljana Goldsteina. – Lwow: Atlas, 1935.
2. Husarski W. // Ludowa sztuka zydzowska w Polsce. – Tygodnik ilustrowany. – Warszawa, 18.8.1935. – S. 648.
3. Wischnitzer-Bernstein R. Vom Judischen kunsthandwerk in Osteuropa // Israelitisches familienblatt. – Donerstag, 3.12.1936.
4. Zydzowski przemysl artystyczny // Kuryer literacko naukowy. Dodatek do Nru 86 «Ilustrowanego kuryera codziennego» z dnia 27-marta 1933. – S. VIII.
5. Хонігсман Я., Іськ ів Н. Єврейське ремесло в містах і містечках Львівської землі Руського воєводства наприкінці XVI – XVIII ст. (На прикладі Бродів) // Штетл як феномен єврейської історії. Зб. наук. праць – К.: Інститут іудаїки, 1999. – 389 с. – С. 99.
6. Меламед В. Евреи во Львове XIII – первая половина XX века. События, общество, люди. – Львів: ТЕКОП, 1994. – 268 с.
7. Кись Я. Промисловість Львова у період феодалізму (XIII – XIX ст.). – Львів, 1968. – 223 с.
8. Нога О., Шмагало Р. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. – Львів: Логос, 1994. – 120 с.
9. Skorowidz przemyslowo-handlowy. – Lwow, 1906. – S. 181; Skorowidz przemyslowo-handlowy. – Lwow, 1912. – S. 418.
10. Schneider A. O wyrobach gliianych w Galicyi. // Dziennik literacki I polityczni. – Lwow, 1867, № 4-5. S. 58.
11. Bericht der Lemberger Handels und Gewerbekammer uber den handle und die industrie, so wie deren Beforderungsmittel in threm Kammerbezike fur die jhare 1861 in 1865 an das hohe k.k. Ministerium fur die handle und Volkswirtschaft. – Lwow, 1867. – 428 s.



**Еврейское искусство в европейском контексте. Сб. статей. (Сост., ред. перевода и вступ. статья – Илья Родов) – М.: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2002. – 295 с., илл.**

Настоящее издание, вышедшее как приложение к московскому журналу «Вестник Еврейского университета» было подготовлено при содействии «Центра еврейского искусства» Еврейского университета в Иерусалиме под общей редакцией д-ра Ильи Родова.

Книга впервые открывает русскоязычному читателю широкий круг исследований, посвященный разным проблемам еврейского искусства, знакомит

с научной, преимущественно израильской университетской средой ученых, работающих в сфере арт-иудаики.

Издание представляет собой сборник переводных статей, которые в искусствоведческом ракурсе охватывают всю историю еврейской цивилизации с библейских времен до современности, включая как традиционное, так и современное искусство, проблемы его пластического языка, интерпретации, взаимодействия с другими культурами.

Среди авторов публикаций основатель и президент Центра еврейского искусства (1979 г.) при Еврейском университете в Иерусалиме, профессор Бецалель Наркис, автор трудов по еврейским средневековым манускриптам;<sup>1</sup> признанный классик еврейского искусствознания, Рахиль Вишницер (1885–1889), которая начинала свои студии еще в дореволюционной России, а затем продолжила их в Америке, охватив за свою длинную и счастливую научную жизнь значительные темы по архитектуре европейских и американских синагог.<sup>1-5</sup> В круг корифеев данной научной школы входят старейший французский профессор Габриэла Сед-Райна, автор энциклопедической монографии по еврейскому искусству;<sup>6</sup> Шалом Цабар, крупнейший специалист по исследованию еврейских брачных контрактов, ктуббот;<sup>7</sup> израильский ученый и архитектор, бывший львовянин Сергей Кравцов, участник первых постперестроечных экспедиций по исследованию синагог Западной Украины, создатель превосходных анимационных CD-презентаций по синагогам – шедеврам архитектуры;<sup>8-9</sup> знаток творчества Марка Шагала Зива Амишай-Майзел<sup>10-13</sup> и другие. В издание входит избранная научная библиография основополагающих книг по еврейскому искусству, систематизированная по разным периодам еврейской истории.

Перевод статей с английского и иврита был осуществлен израильским искусствоведами, в прошлом нашими соотечественниками Б. Хаймовичем, Г. Казовским и И. Родовым.

Ниже приводим содержание книги: Родов И. Национальное искусство и интернациональный контекст; Наркис Б. Что такое еврейское искусство?; Вейцман К. Проблема влияния еврейских изобразительных источников на иллюстрации Ветхого Завета; Наркис Б. О зоокефальном феномене в средневековых ашкеназских манускриптах; Вишницер Р. Рисунки Храма, выполненные Маймонидом; Кан В. Элементы Храма царя Соломона в романском искусстве; Сед-Райна Г. Филигранный орнамент в еврейских манускриптах XIV в. из региона Верхнего Рейна; Мелинкоф Р. Скрижали завета с закругленной верхней гранью – священный символ и эмблема зла; Бараш М. Надписи на иврите в произведениях искусства эпохи Ренессанса; Цабар Ш. Начало украшения ктуббот в Италии: Венеция в конце XVI – начале XVII века; Фридман М. Языческие образы в еврейском искусстве; Кравцов С. О происхождении девятипольных каменных синагог; Мендельсон Э. Искусство и еврейская история: «Иисус, проповедующий в Капернауме» Морица Готлиба; Фридберг Х. Хад-Гадья Эль Лисицкого; Амишай-Майзельс З. Липшиц и Катастрофа; Поссек А. Пять аллегорических автопортретов Игаля Тумаркина.

Представленная русскоязычному читателю, эта книга – свидетельство мощной художественной культуры, которая полностью разрушает сложившиеся стереотипы об отсутствии искусства у евреев. Напротив, она показывает его в широком видовом, жанровом и стилистическом многообразии, а также научную школу, которая на протяжении всего прошедшего века – что совершенно проскользнуло мимо отечественной науки вплоть до середины 1990-х гг. – возводила здание интеллектуальной мысли о еврейской художественности. Сегодня эта область стала полноправной частью иудаики как науки о еврейской цивилизации, которая изучается при отдельных кафедрах и научных центрах во всех крупнейших университетах мира, освещается на всемирных форумах широкого мирового пространства от европейского континента до Северной Америки и Австралии.

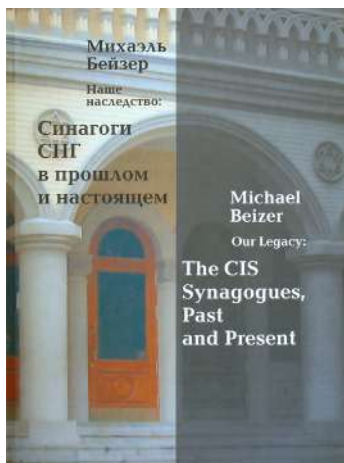
Настоящее издание приглашает ученых русскоязычного мира, в т. ч. и Украины, обладающей уникальной сокровищницей еврейского искусства, изучаемой до недавнего прошлого в основном зарубежными исследователями, интегрироваться в это сообщество, привнести в общее дело сведения о художественных процессах на «одной шестой» части суши, где на рубеже XIX – XX вв. еврейская диаспора составляла едва ли не половину мировой еврейской ойкумены.

#### Примечания:

1. Narkiss B. Hebrew Illuminated Manuscripts – Jerusalem, Encyclopedia Judaica, 1974.
2. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве // История евреев в России. (Под ред. Браудо А. И., Вишницер М. Л., Гессен Ю. и др.). – М.: Мир, 1914. – Т. XI. История еврейского народа. – Т. 1. – С. 390-405.

3. Бернштейн-Вишницер Р. Синагога // Еврейская энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. В 16 томах. (Под ред. Л. Каценельсона). – Спб.: Изд. Общ-ва для научных еврейских изданий и изд-ва Брокгауз-Ефрон, 1908 – 1913. – Т. XIV. – Кол. 254-273.
4. Wischnitzer, R. Synagogue Architecture in the United States. History and Interpretation. – Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1955.
5. Wishnitzer, R. The Architecture of the European Synagogues. – Philadelphia, 1964.
6. Sed-Rajna, G. Jewish Art. – N.Y., 1997.
7. Sabar, Sh. Ketubbah. The Art of the Jewish Marriage Contract. – Jerusalem: The Israel Museum – New York: Rizzoli, 2000.
8. Кравцов С. Синагоги Західної України // Хроніка 2000. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 1998. – С. 133-144.
9. Kravtsov, S.R. Synagogues in Eastern Galicia // Treasures of Jewish Galicia. Judaica from the Museum of Ethnography and Crafts in Lvov, Ukraine. (Ed. by Sarah Harel Hoshen). – Tel Aviv: Beth Hatefutsoth, The Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora, 1996. – p. 37-49.
10. Amishai, Z. Chagall's Jerusalem Windows, Iconography and Sources // Scripta Hierosolymitana. XIV; Studies in Art. – Jerusalem, 1972. – P. 146-182.
11. Amishai-Maisels, Z. Tapestries and Mosaics of Marc Chagall at the Knesset. – N.Y., 1973.
12. Amishai-Maisels, Z. Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912 – 1928. The Israel Museum. – Jerusalem. – 1987. – [б/с].
13. Amishai-Maisels, Z. Chagall's Murals for the State Jewish Chamber Theater // Marc Chagall. The Russian Years. 1906 – 1922. Schirn Kunsthalle. – Frankfurt. – 1991. – [б/с].

Евгений Котляр



**Бейзер М. Наше наследство: Синагоги СНГ в прошлом и настоящем.** – М.: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2002. – 176 с., илл.

Книга израильского ученого, историка, преподавателя Еврейского университета в Иерусалиме д-ра Михаэля Бейзера посвящена истории и практике регенерации еврейских молитвенных зданий в странах бывшего Советского Союза и является на сегодняшний день уникальным изданием такого рода.

Эта работа стала определенным итогом многолетней деятельности реституционной программы Американского Еврейского Объединенного Распределительного Комитета Джойнт, в рамках которой осуществлялась

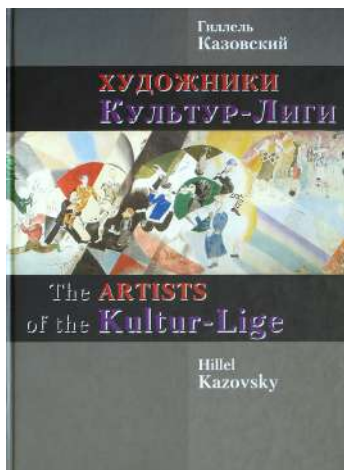
поддержка местных еврейских общин по возврату еврейской недвижимой собственности, конфискованной в советское время, и ее последующей реконструкции.

Книга состоит из двух частей и обширного иллюстрированного приложения. Первая часть «Синагоги в прошлом» посвящена истории распространения синагогального строительства в Российской империи, роли синагог в жизни еврейских общин разных периодов и статистическим сведениям об их численности. Отдельный раздел отведен советскому периоду, где на основе документальных источников показана картина ликвидации еврейской национальной жизни и массовое закрытие синагог. В бытность СССР эта «государственная» программа осуществлялась под разными политическими лозунгами: от борьбы с религиозностью, фактически объявленной декретом об отделении церкви от государства в 1918 г., до обвинений в национализме, космополитизме, сионизме и даже шпионаже во все последующие десятилетия.

Во второй части «Возвращение синагог» рассматриваются современный период еврейского возрождения, судьба синагог и проблематика их реституции и реконструкции. Автор отслеживает комплекс законодательных предпосылок и актов по возврату собственности религиозным организациям. Первые законы принимаются еще в периоды «гласности» и «перестройки» последних лет СССР, а затем на их основе утверждаются новые решения законодательными органами стран СНГ. В открывшихся возможностях разрабатывается методика осуществления мероприятий по возврату зданий: инициируется на местах сбор историко-архивных материалов о конфискованной недвижимости, подготовка юридических документов, стратегия переговоров с местными властными структурами, а также последующие инженерные работы. Параллельно изучаются возможности и потребности еврейских общин, претендующих на свои исторические здания, а также решаются локальные задачи – поиск компромисса между желанием восстановления исторического величия зданий синагог и их адаптации к реальным нуждам общины с учетом их численности и форм общинной деятельности. Вместе с общей стратегией в тексте приводятся и конкретные примеры решения ситуаций в разных городах.

Практическим подтверждением этой деятельности являются иллюстрации и сведения, выведенные в приложениях. В первом из них, посвященном ремонту и реконструкции синагогальных зданий, приводится около двадцати примеров обновленных зданий синагог с фотографиями, сделанными до, в процессе и после их реконструкций. Второе приложение снабжено списком возвращенных еврейским общинам синагогальных зданий и действующих синагог СНГ, где в части сведений по Украине, зафиксировано 49 позиций.

Книга М. Бейзера демонстрирует ценный опыт централизованной и масштабной деятельности еврейских организаций по восстановлению материального фонда еврейских общин СНГ, не имеет подобных аналогов в издательском опыте других национальных общин и конфессий, и, в этом смысле, помимо важного историко-культурного значения, является бесценным методологическим пособием.



**Казовский Г. Художники Культур-Лиги.** – М.: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2003. – 344 с., илл.

«Речь идет не о количестве, не о содержании, не о числе секций и учреждений, но об идеях и проблемах – не о теле, но о душе. Культур-Лига – это провозвестие новой нации, выходящей из мрака подполья к солнечному свету мировой культуры» – таким эпиграфом, взятым из манифеста Культур-Лиги\* (идиш; в русскоязычных документах – Лига еврейской культуры) открывается новая книга известного историка, искусствоведа и идишиста Григория (Гиллеля) Казовского,

посвященная деятельности этого уникального объединения еврейской творческой интеллигенции.

По мнению автора, книга представляет лишь предварительный итог собирания и изучения материала. Вот только перспектива дальнейшего продвижения вглубь этого материала, с учетом той печальной судьбы, которую разделили еврейские художники вместе с украинским «расстрелянным Возрождением», кажется довольно призрачной. Эта книга – плод многолетних усилий автора по изучению еврейской культуры как в ее традиционном виде, так и в сложном переходе к новому качеству культурной «самоэмансипации». Время само создало условия для этого процесса: вначале гаскала (еврейское просвещение), затем революция, разрушение «черты оседлости» и границ гетто, политические и национальные движения в первые послереволюционные годы, – все это подхлестнуло как городскую еврейскую интеллигенцию, так и стекавшиеся в столичные центры маргинальные массы к осознанному объединению на основе одухотворенных временем национальных и общечеловеческих идеалов.

Новая культурная политика и культурная жизнь должна была создать и «нового еврея», осуществить органический сплав интеллигенции с народом на основе обновляющейся, согласно духу времени, циркуляции национальных идей. Составной частью процесса обновления культуры, «говорящей на идиш», стала программа развития изобразительного искусства, вошедшего в мировое художественное пространство под термином «еврейский авангард».

Художественное крыло Культур-Лиги было организовано в начале 1918 г. и практически сразу объединило целый ряд таких талантливых художников как И.-Б. Рыбак, М. Эпштейн – впоследствии бессменный руководитель Еврейской художественно-промышленной школы, Б. Аронсон, А. Тышлер, И. Эльман, И. Рабичев, И. Рабинович, Э. Лисицкий, И. Чайков, П. Хентова, М. Шейхель



и др. 1918-21 гг. стали временем интенсивной творческой работы: художники оформляли спектакли, вели занятия в художественной студии, иллюстрировали книги, собирали коллекции для музея пластических искусств, устраивали выставки и публичные дискуссии.

Уже к 1922 года деятельность художников Культур-Лиги в Киеве затухает, т. к. работа всей организации переходит под начало советских структур, ликвидировавших ее независимость и планомерно подчинявших ее собственной идеологической программе. Большинство художников уезжает в Москву, а в Киеве остается Художественная студия, позже переименованная в Еврейскую художественно-промышленную школу. Под началом М. Эпштейна и Д. Бубарева к концу 1920-х годов школа, преодолевая тяжелейшие материальные условия, развивается до масштабов «еврейского ВХУТЕМАСА» (С. Марголин), при ней существуют живописное, декоративное, графическое, скульптурное, фотографическое, театральное-макетное и др. отделения. Сравняя ее с двумя другими еврейскими художественными заведениями: школой «Бецальель» в Иерусалиме и Educational Alliance Art School в Нью-Йорке, Г. Казовский подчеркивает ее «левый» и одновременно национально выраженный характер. Именно это и приводит ее к закрытию в 1931 году, в период, когда советская власть радикально пересматривает политику национального самоопределения народов СССР. В различные периоды художественные отделения Культур-Лиги были созданы в Украине, России, Литве, Польше. Краткое время Культур-Лига существовала даже в Америке, в Нью-Йорке и Чикаго, но затем стала частью общеамериканской еврейской организации.

Однако, возвращаясь назад, уже в первые послереволюционные годы определения «национальное искусство», «современное еврейское искусство», «еврейский художник», «еврейский стиль» стали своеобразными лексемами нового эстетического сознания. Автор подчеркивает идейный и даже декларативный разрыв этой генерации художников, одержимой «дерзновенными мечтаниями о еврейской форме» от своих старых предшественников, для которых национальное искусство было связано с сентиментальным бытописанием еврейской темы.

Эту книгу ждали много лет. Автор приводит в ней множество редких иллюстраций и фотографий из частных коллекций, дающих представление о масштабе этого движения и их художественных поисках. Полагаю, что значительный круг публикаций о творчестве отдельных художников Культур-Лиги, вероятно возможная (судя по открывающимся в последний период материалам, скажем: Правда історії: діяльність єврейської культурно-просвітницької організації «Культурна Ліга» у Києві (1918 – 1925): 36. документів і матеріалів / Укл. М. О. Рибаків. – К.: Київ, 2001) реконструкция истории и программы деятельности Художественной студии (художественно-промышленной школы) Культур-Лиги, а также поиски и открытие новых

произведений и документов позволят в будущем дополнить картину еврейского художественного эксперимента, контуры и содержание которой столь блестяще реконструировал Г. Казовский\*\*.

\* Kultur-Lige. Biuletten number 2. Oysgabe fun Tsentral-komitet. Kiev. – Yuni-yuli 1920. – Z. 15-20. (идиш).

\*\* С момента составления данного обзора до времени выхода сборника увидел свет альбом-каталог выставки «Культур-Лиги» в Киеве (Культур-Ліга. Художній авангард 1910 – 1920-х років. Альбом-каталог. (Упор. Гілель Казовський). – К.: Дух і літера, 2007. – 216 с.), который также был составлен Г. Казовским, включил ряд других статей и материалов и стал еще одним научно-издательским проектом реконструкции феномена Культур-Лиги.

Евгений Котляр



**Культур-Ліга. Художній авангард 1910 – 1920-х років. Альбом-каталог.** (Упор. Гілель Казовський). – К.: Дух і літера, 2007. – 216 с., илл. (Kultur-Lige. Artistic Avant-Garde of the 1910s and the 1920s. (Ed. by Hillel Kazovsky). – K.: Spirit and letter, 2007.

Двуязычное украино-английское издание альбома-каталога творчества художников «Культур-Лиги» увидело свет вместе с выставкой, прошедшей в декабре 2007 – январе 2008 года в залах Национального художественного музея Украины и стало знаменательным событием, которого ждали специалисты и широкая общественность несколько лет.

Выставочный проект и издание стало возможным благодаря участию многих сторон и консолидации этих усилий директором Центра исследований истории и культуры восточноевропейского еврейства Национального университета «Киево-Могилянская академия» Леонидом Финбергом. Эта книга продолжает разговор, начатый Григорием / Гиллелем Казовским в издании 2003 года, которое тоже приводится в настоящем сборнике. Потрясающий по художественной подаче стал дизайн издания, выполненный киевским художником Павлом Фишелем.

Вступительные статьи Генерального директора Национального художественного музея Украины Анатолия Мельника, Генерального директора Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского Алексея Онищенко, Леонида Финберга, аналитические материалы Ольги Лагутенко, Гилеля Казовского, Марины Дмитриевой соседствуют с оригинальными статьями – манифестами самих культурлиговцев, И.-Б. Рыбаком и Аронсоном о путях еврейского искусства и позиционировании движения «Культур-Лига», предисловием к первой выставке «Культур-Лиги» в Киеве в 1920-м году. Основная часть издания – каталог творческих работ с биографиями художников.

Куда вошли Натан Альтман, Марк Эпштейн, Артур Кольник, Александр Лабас, Эль Лисицкий, Абрам Маневич, Соломон Никритин, Иссахар-Бер Рыбак, Александр Тышлер, Роберт Фальк, Иосиф Чайков, Марк Шагал, Марк Шейхель, Нисон Шифрин, Давид Штеренберг, Сара Шор. Данная выставка и издание демонстрируют малую часть станковых произведений, театральных эскизов и книжной графики, которая дошла до нас от того короткого и яркого исторического момента, когда талантливая еврейская молодежь сошлась в едином порыве в Киеве, а затем в других городах Российской империи и за ее пределами во имя целей создания качественно нового пространства еврейской культуры и его искусства. После середины 1920-х годов пути этих художников разошлись, а их судьбы и творческие принципы осуществлялись уже под звездой других эпох и реалий.

В дни закрытия выставки, 22-23 января состоялась и научная конференция «Феномен “Культур-Лиги” в контексте эпохи», которая стала 5-й в ряду академических чтений памяти Семена Акимовича Ан-ского. Ее материалы готовятся к изданию

Евгений Котляр



**Лиходедов В. Синагоги. Еврейская жизнь. Фотоальбом.** – Минск: Рифтур, 2007. – 240 с., илл.

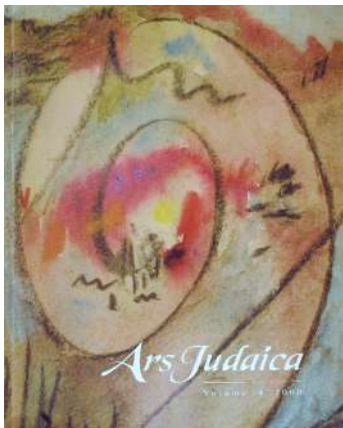
Альбом старых фотооткрыток с видами синагог из собрания известного белорусского коллекционера Владимира Лиходедова – уникальное издание, подготовленное в рамках проекта «В поисках утраченного». Здесь собран основной массив ходивших в дореволюционной России видовых открыток с синагогами, подавляющая часть которых, особенно по землям современной России и Левобережья Украины, опубликована впервые и открывает специалистам и широкому зрителю колоссальный мир и разнообразие форм еврейской культовой архитектуры.

В издании приводится более 460 открыток, которые систематизированы по странам в их нынешних границах. Так, Беларуси отводится – 100 позиций, Украине – 164, России – 128, Польше – 112, меньшими, а порой единичными изображениями представлены Латвия, Литва, Эстония, Молдова, Азербайджан, Казахстан, Узбекистан, Китай и Финляндия. Наряду с имеющимися изданиями подобного рода: Еврейский мир в почтовых открытках. – М.: Дом еврейской книги, 2002. – 224 с., особенно польским каталогом: Duda E., Sosenko M. Dawna pocztywka żydowska. Ze zbiorów Marka Sosenki. Catalog wystawy w Muzeum

Historycznym Miasta Krakowa. – Kraków, 1997. (Old Jewish Postcards. From Marek Sosenko's collection. – Cracow: the Historical Museum of the City, 1997) и рядом других, менее специализированных, данная подборка фотографий из собрания В. Лиходедова – дополняет имеющийся в научном хождении круг визуальных материалов по еврейской культовой архитектуре большим комплексом синагог Восточной части Европы и Российской империи, куда также попали и синагоги на Дальнем Востоке, в т. ч. деревянные, а также в городах Средней Азии и на Кавказе. О популярности многих знаменитых синагог и их роли в репрезентации культурного наследия того или иного города свидетельствуют их многочисленные тиражи. Наиболее показательный пример – хоральная синагога в Варшаве, фотографии которой приведены на 14 открытках, выходящих с конца XIX века по 1930-е гг. На украинских землях также любили тиражировать исторические здания синагог в Черновцах, Ужгороде, Киеве, Одессе, Елизаветграде (Кировограде), Екатеринославе (Днепропетровске) и других городах. Сохранившиеся изображения доносят до нас облики ряда разрушенных или перестроенных крымских синагог в Симферополе, Карасубазаре (Белогорске), Алуште и Феодосии, которые вместе с сохранившимися проектами синагог в Государственном архиве Автономной Республики Крым позволяют реконструировать архитектурное своеобразие евреев бывшей Таврической губернии. Встречается несколько изображений по Харьковской области, в частности, синагогальные здания на ст. Лозовая и в Краснограде.

Этим изданием автор и собиратель открывает серию альбомов под общим названием «Еврейская жизнь», планируя в последующих выпусках представить на старых снимках историю, культуру и быт еврейского народа.

Евгений Котляр



**Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art. (Ed. Bracha Yaniv, Miriam Rajner, Ilya Rodov).** – Ramat-Gan: Department of Jewish Art, Bar-Ilan University, 2008. – Volume 4. – 160 p.

В израильском университете Бар-Илан вышел в свет 4 номер англоязычного журнала по еврейскому искусству *Ars Judaica*. Это ежегодное издание, которое было запущено в 2005 г. усилиями департамента еврейского искусства (факультет иудаики Бар-Иланского университета) под руководством известного специалиста по традиционному еврейскому искусству и текстилю Брахи Янив. В редактировании настоящего издания также принимали участие Мирьям Райнер и Илья Родов.

В четвертый выпуск вошли научные статьи, рецензии, обзор выставки и некрологи, посвященные памяти недавно ушедшим известным в мире исследователям. Среди статей, опубликованном в данном издании:

1. Harris Lenowitz. Hebrew Script in the Works of Bartolomй Bermejo.
2. Daniel Sperberg. A Note on Moses` Tar-Box.
3. Sergey R. Kravtsov. Reconstruction of the Temple by Charles Chipiez and Its Applications in Architecture.
4. Eugeny Kotlyar. The Making of a National Art: Boris Schatz in Bulgaria.
5. Mirjam Rajner. Chagall`s Jew in Bright Red.
6. Mira Fridman. Oskar Kokoschka`s Saul and David.
7. Lola Kantor-Kazovsky. Vladimir Yakovlev in the Grobman Collection in Tel Aviv: a Jewish Interpretation of the Avant-garde Myth of Artistic Creation.
8. Avigdor W.G. Posiq. Igael Tumarkin`s Sixteen Tributes to Goya.

Научная школа, авторитет, традиции и энергичность усилий этой академической среды позволили также провести в июне этого года международную конференцию «Еврейское присутствие в искусстве» («Jewish Presence in Art»), Университет Бар-Илан, 16-18 июня 2008, которая не только вновь централизовала усилия искусствоведов разных стран, работающих в этой области, но и утвердила за Бар-Иланом ведущие позиции академического центра изучения и преподавания арт-иудаики. Эта конференция, посвященная исключительно еврейскому искусству, спустя девять лет со времени проведения последнего б международного Конгресса по еврейскому искусству в Иерусалиме (Центр еврейского искусства Еврейского университета в Иерусалиме) вновь продолжает эстафету исследований и репрезентаций научных достижений в сфере арт-иудаики на земле Израиля, с которой символически и тематически связаны все научные разработки в этой области.

Выход в свет данного журнала возобновляет традицию академических изданий по арт-иудаики, которая была прервана десять лет назад выходом последнего тома «Jewish Art», издававшимся Центром еврейского искусства. Появление в последних номерах материалов исследователей из стран СНГ открывает перспективы научного взаимодействия между разными странами. в т. ч. и Украиной, которая занимала одно из ведущих мест в мире по концентрации старого художественного наследия и интенсивности еврейской культурной жизни.

Редакция журнала *Ars Judaica* принимает научные статьи по адресу:  
Department of Jewish Art  
Faculty of Jewish Studies  
Bar-Ilan University  
Ramat-Gan 52900, Israel  
Tel: 972-3-5317217  
ajudaica@mail.biu.ac.il  
<http://www.biu.ac.il/JS/jm>

Евгений Котляр



**Маевский Е. В. Графическая стилистика японского языка** / Е. В. Маевский – М.: ИД “Муравей – гайд”, 2000. – 174 с.: ил.

В книге Е. В. Маевского впервые на материале японского языка показано использование на письме стилистически дифференцирующих орфографические знаки средства и смыслы, которые не поддаются транспозиции в устную речь. Используя общесемиотический и культурологический подход, принятый к описанию указанных стилистических особенностей, автор показывает природу графической стилистики иероглифического знака и необходимость ее учета в процессах адекватного и практического владения японским языком.

Графостилистика, благодаря стараниям Е. Маевского, предстает как плодотворное и перспективное направление исследований, объединяющих вокруг себя широкий круг исследователей из разных гуманитарных областей: лингвистов, искусствоведов, культурологов.

По существу, это то направление, которое учитывает закономерности письменной коммуникации речевых и языковых образований и участие в этой коммуникации эстетической составляющей языковой формы. Лингвистические и паралингвистические, изобразительно коммуникационные уровни приведены в соответствие между собой и выявлена специфика их репродукции и пользовательского восприятия. Исследователь стремится показать не только границы нового направления и его связь с другими дисциплинами гуманитарного цикла, но и характер вхождения графостилистического аспекта языка в круг искусствоведческих и культурологических исследований, в частности в том аспекте, который касается коммуникационной интерпретации письменного художественного, вотивного, рекламного и других текстов. Попутно выясняются природа письменной коммуникации и стилистико-эстетическое своеобразие текста как такового, его шрифтовая природа и закономерности типографики. Для тех, кто впервые знакомится с японским языком, автор предоставляет возможность в увлекательной и ясной форме познакомиться с японской системой письма и правилами построения текстов на ее основе.

Е. Маевский не скрывает сложностей в определении предмета исследований графостилистики, оговаривая тот факт, что его прозрачность будет установлена тогда, когда на новых знаковых и культурологических основаниях будет осмыслена природа письменного орфографического знака и закономерности его участия в рецептивной коммуникации.

Сам текст полон того бартовского удовольствия от чтения, которое невозможно получить, не занимаясь десятком лет излюбленной проблематикой, а книга Маевского как раз и является плодом более чем тридцатилетних усилий московского исследователя, плодотворно воспринявшего традиции московской семиотической школы, в частности школы А. А. Реформатского и его теорию издательских шрифтовых защит, как и опыт российской востоковедческой науки, трансплантированный в новую и, как ожидается, перспективную область лингвоэстетических, культурологических и искусствоведческих исследований.

Отрадно сознавать, что концепция, или, что еще точнее, – взгляд востоковеда на природу графостилистики как паралингвистического, языкового и эстетического явления сложился не без влияния искусствоведческой и общесемиотической методологии. И здесь в качестве предваряющих имен мы должны назвать не только имя С. Н. Соколова-Ремизова, имя Е. В. Завадской и В. Н. Горегляда, но и целый ряд имен японских каллиграфистов и исследователей японской типографики, с которыми автор сотрудничает на протяжении многих лет. Последнюю автор воспринимает как своеобразную Yinness Book, подверженную принципу кумуляции общественно-языкового и культурного опыта, что сближает его взгляды со взглядами основателей отечественного востоковедения, в частности, японистики, – Н. Конрада, С. Эйзенштейна, А. Холодовича, В. Алпатова, общность с идеями которых ощущается с первых страниц книги до завершающего ее поистине уникального и объемного списка использованных источников и литературы. При этом автор остается самостоятельным и оригинальным исследователем, как и вся его книга в целом. Рекомендуем всем.

Олег Коваль



**Циганкова Е. Сходознавчі установи в Україні (Радянський період) / Е. Циганкова. – К.: Критика, 2007 – 291 с. : б/ил.**

75 лет прошло с тех пор, когда по всей стране методично уничтожались академические и общественные центры по исследованию языка, истории, культуры и искусства стран Ближнего и Дальнего Востока. Монография Эллы Циганковой значительно расширяет круг представлений о характере, формах становления, особенностях развития отечественной ориенталистики, трагических страницах ее истории и счастливых лет ее возрождения в часы независимой Украины, фактически заполняя не только «белые пятна» нашей недавней истории, но и открывая

цельный ряд перспективных исследований в отечественном искусствознании, ориентированном на ориентальную проблематику.

Это первое в нашей стране всестороннее, глубокое и основанное на значительном пласте архивных материалов исследование, охватывающее деятельность востоковедческих организаций и научных объединений, действовавших в Украине с 1918 по 1933 гг., прежде всего речь идет о деятельности академической Кафедры арабо-иранской филологии и тюркологии Украинской академии наук, организованной и возглавляемой на тот период выдающимся востоковедом Агатангелом Крымским; Всеукраинской научной ассоциации востоковедов (ВУНАВ), представленным рядом выдающихся харьковских искусствоведов и работниками киевской и одесской филиаций ВУНАВ; Государственного украинского научно-исследовательского института, ряда других учреждений образования и науки.

Безусловно, после работ Андрея Ковалевского, Исаака Фальковича, Омеляна Прицака, И. Черникова книга Эллы Циганковой воспринимается как значительное усилие по восстановлению востоковедческой историографии в нашей стране и надежный источник изучения деятельности ведущих востоковедческих научных институций в Украине.

Автор провел значительную поисковую и полевую работу, что позволило на основательной источниковедческой базе построить целостную картину востоковедческих исследований в 10-30 гг. XX ст. и полностью демифологизировать внутриакадемические представления о полном отсутствии в Украине востоковедческих исследований. Отныне миф о полном отсутствии востоковедческой традиции в нашей стране полностью лишен каких бы то ни было серьезных оснований. Исследователю удалось не только дезавуировать ряд устоявшихся ложных представлений о характере украинского востоковедения, но и показать блестящий потенциал отечественной востоковедческой науки.

В книге также освещен период реорганизации и трансформации ориенталистских академических институций в Украине с начала 50-х гг. вплоть до знаменательного события – организации в системе НАН Института востоковедения им. А. Крымского, осуществленной по инициативе и при участии О. Прицака, первым возглавившего этот ведущий теперь в нашей стране центр востоковедческих исследований.

Не растворяясь в политических, идеологических и внутринаучных обстоятельствах, Циганкова восстанавливает картину интеллектуальной жизни, царившей в основных центрах изучения культуры и искусства Востока, на широком материале показывает контекст общегуманитарных исследований, давших толчок развитию востоковедения в Украине, показывает основные направления работы и то проблемное поле, вокруг которого была сосредоточена гуманитарная мысль того времени.

Книга последовательно и, можно сказать, методично проводит основную мысль, высказанную в свое время О. Прицаком, о том, что вне востоковедения



нет и не может быть украинистики, что без установления всесторонних связей Украины с народами и культурами Ближнего и Дальнего Востока невозможно продвинуться вперед ни в определении характера и специфики этногенеза и культурного развития народов Украины, ни самой специфики ее национальной картины мира, отраженной в памятниках словесности, в искусстве и архитектуре, культурной жизни. С большой любовью и тактом автор описывает деятельность крупнейших фигур отечественного востоковедения в Украине начала 1910-30-х гг., – А. Крымского и А. Ковалевского, не забывая при этом отметить круг интересов и широкое поле исследований тех, кто входил в изучаемые Э. Циганковой академические институции и кто формировал характер востоковедческой науки в нашей стране.

С опорой на обширный архивный материал Э. Циганкова показала, как методично и оглушительно тревожно разворачивалась целая программа по уничтожению востоковедческих исследований в Украине, какой разрушительной силой были подвергнуты основные представители академической ориенталистики, как тяжело и в наши дни воспринимается эта насильственная деориентализация академической науки.

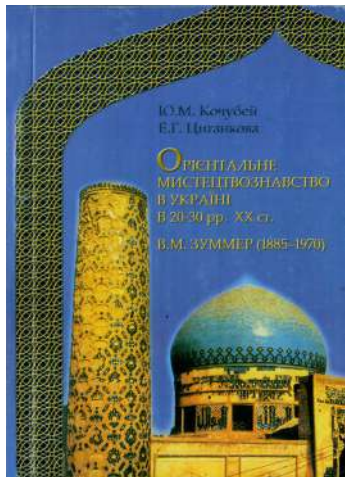
Судьбы ученых неотделимы от судеб науки. И за каждым губительным шагом сталинской политики в отношении исследователей Востока открываются печальные страницы их загубленной жизни. И, хотя этот аспект занимает достаточно значительное место в работе Циганковой, главным оказывается все же не это. Главным оказывается желание показать, с какой интенсивностью, полнотой, широтой исследовательской проблематики, богатством источников и архивных данных связаны имена первопроходцев отечественного востоковедения; с какой ясностью методологических и исследовательских принципов ставили они перед собой научные задачи и какой широтой видения отличались их смелые решения в области текстологии, атрибуции, палеографики, истории искусства Востока и историографии самого востоковедения. Есть все основания полагать, что эта задача успешно решена современным историографом науки.

Нам отрадно отметить, что значительный объем материала отведен представителям харьковской школы ориентального искусствоведения: Ф.И. Шмиту, В.М. Зуммеру, М.И. Вязьмитиной, К.Я. Берладиной, Д.П. Гордееву, – их деятельность показана на широком фоне разворачивавшихся в то время работ по организации востоковедческих исследований в СССР, но Циганкова показала, сколь значительным было место харьковских искусствоведов в этом процессе и каково своеобразие той школы, которую по праву сегодня можно именовать «школой Шмита – Зуммера – Гордеева». Ее традициям сегодня продолжают следовать представители новой генерации харьковских искусствоведов – ориенталистов, объединенных в Центр востоковедения и иудаики ХГАДИ.

Книга снабжена обширным справочным библиографическим аппаратом, указателем имен, точна и последовательна в своей структуре, удобна

в пользовании, написана ясным языком и отличается качественным способом изложения материала. Представляется, что она будет полезна и интересна всем, кто интересуется историей востоковедческой традиции в нашей стране, а также тем, кто сегодня следит за развитием ориентальных исследований в отечественном искусствознании и истории науки.

Олег Коваль



**Кочубей Ю.М., Циганкова Е.Г. Ориентальное искусствознание в Украине в 20-30 гг. XX ст. В.М. Зуммер (1885–1970)/Ю.М. Кочубей, Е. Г. Циганкова. – К.: ВД «Стилос», 2005.– 316 с.: ил. – (Наук. спадщина сходознавців)**

Значение этой небольшой книги, написанной Э. Циганковой в соавторстве с Ю. Кочубеем, трудно переоценить. Фактически впервые за более чем 75-летний период молчания, в отечественную историографию востоковедения возвращены имена выдающихся представителей ориентального искусствознания, составившие цвет харьковской ориентальной школы, и, прежде всего, имя Всеволода Михайловича Зуммера (1885-1970).

По сути, рецензируемое издание является сводом основных работ харьковского востоковеда, написанных с начала 20-х по 1960 год, среди которых основную часть составляют экспедиционные отчеты исследователя и ряд лекционных курсов. Некоторые из работ смотрятся подлинными шедеврами ориентального искусствознания, хотя и выполнены в несколько этюдном жанре, например, «Веги развития искусства Азербайджана», «Живописная традиция востока по данным миниатюры», «Стили восточной миниатюры» и ряда других. Уже сейчас, при беглом взгляде на работы, вполне воспринимающиеся как классические, видно, с каким тщанием, знанием археологического и источниковедческого материала, с какой опорой на внутреннее чутье и навыки профессионального видения подходил В.М. Зуммер к описанию искусства Турции, Азербайджана, Ирана и Персии, Средней Азии в целом. Книга хорошо показывает, насколько прочными оказались традиции, заложенные в начале века в основу ориенталистики в Украине школой Ф. Шмита, Д. Айналова, Г. Павлуцкого, Е. Редина и других, а также насколько продуктивным оказался подход их последователей к изучению и описанию пластической формы произведения искусства, рожденного в недрах теологической, иконографической и эпистемологической программы Востока.

Авторы показывают, что ориенталистика в Украине не взялась «из ничего», из внутриакадемического вакуума, а явилась плодом огромной

и тщательной работы целой плеяды историков и филологов Харькова, Киева, Одессы, попавших в свое время под пресс сталинского своеволия и молох тоталитарной машины. Трагическим страницам отечественного востоковедения как раз и посвящен первый раздел книги, написанный Ю.М. Кочубеем. С опорой на обширный архивный материал, с применением компаративного и историко-описательного метода ученый показывает становление ориентализма в Украине и роль его наилучших представителей, очерчивает границы исследовательской деятельности украинских востоковедов 10-30-х гг. XX ст., а также показывает, на каком материале и в каком объеме и направленности развивались эти исследования. Показана роль учителей молодых адептов украинского ориентального искусствоведения и достаточно подробно освещена роль Харькова, Киева и, в несколько меньшей мере, Одессы как центров ориентального искусствознания. Очерк Э. Циганковой как бы в параллель историографическому обзору Ю. Кочубея раскрывает грани таланта и страницы жизни одного из зачинателей харьковской ориенталистики – В.М. Зуммера, предваряя и сам конвой текстов исследователя, и библиографический список его основных работ по ориенталистской тематике. Показана также роль востоковедческих съездов в организации академических и гражданских ориентальных институций и участие в их работе харьковских искусствоведов. Немалый интерес представляют страницы, посвященные подготовке и изданию первого ориенталистского сборника статей «Мистецтвознавство» (1928-1929), изданного харьковской секцией востоковедческой кафедры УАН и посвященный 40-ю научно-педагогической деятельности Н.Я. Мара, а также страницы, отражающие политический и идеологический контекст полемики вокруг него, повлекшей за собой разрушительные для участников сборника последствия. Это касается не только В.М. Зуммера, но и Д. Гордеева и М. Вязьмитиной, О. Никольской и многих других, деятельность которых, возможно, впервые показана если не со всей возможной полнотой, то, во всяком случае, достаточно объемно и фактографично. На широком историко-научном и общественно-политическом фоне показана деятельность учеников Шмита и Зуммера, создавших высокую и продуцирующую новые подходы к созданию украинского ориентализма академическую научную атмосферу, в орбиту которой втягивалось все больше научных сил из других регионов Украины.

Достоинство очерков Ю. Кочубея и Э. Циганковой не в их лапидарности и вполне ясном «возрожденческом» пафосе, – оно состоит в необходимом желании и умении воссоздать научную атмосферу тех лет, показать движущие к институализации ориенталистики творческие научные силы, их высокий профессиональный статус и то, что и сегодня работы украинских ориенталистов 10- 30-х гг. остаются замечательным образцом тщательного и выверенного научного подхода к описанию искусства западноевропейского, русского, украинского искусства в их связи с искусством Востока. Авторы показывают, с какой неизменностью и типологической и генетической точностью осуществлялась эта пластическая параллель, и что ориентальная проблематика

никогда не осуществлялась как навязчивая самоцель, а всегда рассматривалась в контексте украинской пластики и образотворчества, современных на тот период художественных процессов по осмыслению и трансформации образов и мотивики «Востока» в украинскую пластическую форму.

Важный авторский акцент на организационной цельности, сгруппированности научных и организационных усилий, ориентации на полевую работу и на активном участии украинских востоковедов в научных форумах и съездах, осуществлявшихся как в Украине, так и за ее пределами, и сегодня может быть воспринят как ориентир и образец действия в науке, которая все больше вырастает в полномасштабную отрасль междисциплинарного знания, знающего свои корни и открытого новым проблемным областям. Удачное композиционное объединение текстов В.М. Зуммера с предваряющими их историографическим и библиографическим очерками позволяет воспринимать эти «тексты» как те, что не только принадлежат истории науки, но и составляют ее неувядаемую и непреходящую ценность. Большинство из них не потеряло своей актуальности и в наши дни.

Олег Коваль

## Відомості про авторів

**Бойко Христина Степанівна**, кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів).

**Бондарь Костянтин Віталійович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри фундаментальної та гуманітарної підготовки Міжнародного Соломонового університету (Східноукраїнська філія) (м. Харків).

**Гой Богдан Володимирович**, кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну архітектурного середовища Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів).

**Калмикова Віра Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент Російського державного гуманітарного університету (м. Москва).

**Коваль Олег Володимирович**, старший викладач кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

**Котляр Євген Олександрович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

**Котляр Олена Романівна**, аспірант, викладач кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

**Левкович Наталія Ярославівна**, кандидат архітектури, доцент кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв (м. Львів).

**Подольян Олена Дмитрівна**, сходознавець, випускниця Національного університету «Києво-Могилянська Академія».

**Попов Дмитро Миколайович**, аспірант кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Резаненко Володимир Федорович**, доктор філологічних наук, професор кафедри філології Національного університету «Києво-Могилянська Академія», директор центру сходознавства НаУКМА.

**Рибалко Світлана Борисівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

**Сусак Віта Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділом європейського мистецтва XIX -XX ст. Львівської галереї мистецтв (м. Львів).

**Тен Жи**, аспірант кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Фун Лей**, аспірант Харківського Національного університету ім. В.Н. Каразіна.

**Циганкова Елла Григорівна**, доктор історичних наук, старший науковий співробітник Інституту Сходознавства НАН України (м. Київ).

**Чекаль Олексій Георгієвич**, пошукувач кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну та мистецтв (м. Харків).

**Чієко Овакі**, сходознавець, кандидат мистецтвознавства (Японія).

## ЗМІСТ

Переднє слово . . . . .	3
<b>RES ORIENTALICA</b> _____	
<b>Цыганкова Э.Г.</b> Очерк истории востоковедческих учреждений в Харькове в 20-30 гг. XX в. . . . .	5
<b>Попов Д.М.</b> Мистецтво та культура Сходу в контексті сучасних сходознавчих досліджень в Україні: харківська мистецтвознавча генерація . . . . .	16
<b>SPATIUM MENTALE</b> _____	
<b>Коваль О.В.</b> Лингвосемиотические, художественные и культурологические границы востоковедческого экфрасиса . . . . .	24
<b>Калмыкова В.В.</b> «Восток и Запад, хитрый змей и лев...»: концепт «Восток» в творчестве В. Я. Брюсова . . . . .	41
<b>Резаненко В.Ф., Подолян О.</b> Буддистський понятійно-категоріальний апарат в китайсько-японській релігійно-філософській традиції (до проблеми семантизації) . . . . .	49
<b>EOSUS</b> _____	
<b>Чекаль А.Г.</b> Эпиграфика в сакральном и погребальном искусстве Пальмиры и Дюра-Европос . . . . .	56
<b>NIPPONICA</b> _____	
<b>Рибалко С.Б.</b> Ієрогліфіка в системі декору японського традиційного вбрання . . . . .	69
<b>Оваки Чизко.</b> Круг японских связей Давида Бурлюка . . . . .	79
<b>Цу Фенлей.</b> Китайская чайная церемония: основные этапы развития . . . . .	91
<b>Тен Жи.</b> Основные тенденции развития китайской монументальной скульптуры в XX в. . . . .	99
<b>JUDAICA</b> _____	
<b>Бондарь К.В.</b> Соломон, Асмодей и демоны: из раввинистической литературы (переводы из мидрашей) . . . . .	105
<b>Котляр Е.А.</b> Яков Гевирц и его роль в еврейской архитектуре России начала XX в. . . . .	112
<b>Гой Б.В.</b> Львівський театр «Колізей» – архітектурна «зірка» єврейського театру. . . . .	130
<b>Сусак В.В.</b> Художники евреи из восточной Галиции в парижской школе (1900-1939) . . . . .	140
<b>Бойко Х.С.</b> До методики наукового опрацювання єврейських кладовищ: європейський досвід. . . . .	154
<b>Котляр Е.Р.</b> Образы шетла в графике Моисея Фрадкина . . . . .	168
<b>Левкович Н.Я.</b> Художня кераміка єврейської громади Галичини XIX – початку XX ст. . . . .	177

**Евгений Котляр**

Еврейское искусство в европейском контексте. Сб. статей. (Сост., ред. перевода и вступ. статья Илья Родов) . . . . .	187
Бейзер М. Наше наследство: Синагоги СНГ в прошлом и настоящем. . . . .	189
Казовский Г. Художники Культур-Лиги. . . . .	191
Культур-Ліга. Художній авангард 1910 – 1920-х років. Альбом-каталог. (Упор. Гілень Казовський). . . . .	193
Лиходедов В. Синагоги. Еврейская жизнь. Фотоальбом. . . . .	194
Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art. (Ed. Bracha Yaniv, Miriam Rajner, Ilia Rodov). . . . .	195

**Олег Коваль**

Маевский Е. В. Графическая стилистика японского языка . . . . .	197
Циганкова Е. Сходознавчі установи в Україні (Радянський період) . . . . .	198
Кочубей Ю.М., Циганкова Е.Г. Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-30 рр. XX ст. В.М. Зуммер (1885–1970) . . . . .	201
Відомості про авторів . . . . .	204

## Вимоги до оформлення публікацій

Текст обсягом 5 і більше сторінок формату А4 (до 70 знаків у рядку, до 30 рядків на сторінку) українською (російською) мовою в редакторі Word. Орієнтація сторінки – книжкова, поля 20 мм, шрифт Times New Roman, кегль 14, через 1,5 інтервали. До статті можна включати графічні матеріали - рисунки (бажано надавати окремими файлами), таблиці та ін.

### Структура статті:

Посередині – назва статті, прізвище та ініціали автора, посада, повна назва установи або організації.

Нижче – анотації і ключові слова трьома мовами – укр., рос., англ. На початку кожної анотації прізвище та ініціали автора, назва статті. Обсяг анотацій – до 4 рядків кожна, ключових слів – 1 рядок.

Далі – текст статті.

Структура статті повинна відповідати вимогам Постанови ВАК України від 15.01.2003 № 7-05/1. Усі елементи мають бути виділені жирним шрифтом: а) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; б) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які посилається автор; в) виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; г) формулювання цілей статті (постановка завдання); д) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; е) висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку, ж) примітки або література, 5-7 джерел.

На кожную статтю треба надати рецензію фахівця або наукового керівника.

Статті до видань Центру сходознавства ХДАДМ надаються на електронних носіях, або пересилаються електронною поштою за адресою: [orient@ksada.edu.ua](mailto:orient@ksada.edu.ua)

### Довідки:

- з питань діяльності Центру сходознавства та видавництва за тел.:  
(057) 706-21-03, (+38) 050-699-37-39 (Котляр Євген Олександрович);  
(+38) 098-558-82-69 (Коваль Олег Володимирович).
- видавничий центр ХДАДМ: (057) 706-15-63 (Мастерова Юлія, Козаченко Тетяна)
- поштова адреса: вул.Червонопрапорна,7/9, к.71, м.Харків-2, 61002,  
Мастеровій Ю.Р.

Web-сторінка наукових видань академії: [www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/VKhDADM](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM)

Web-сторінка академії: [www.ksada.org](http://www.ksada.org)



Наукове видання

Вісник Харківської державної академії  
дизайну і мистецтв

Збірник наукових праць

Видання зареєстровано у Державному комітеті інформаційної  
політики, телебачення та радіомовлення України.  
Свідоцтво: серія КВ №7108 від 25.03.2003р.

---

Оригінал-макет підготовлено інформаційним центром ХДАДМ

Коректор: Гросу Ю.В.  
Комп'ютерна верстка: Козаченко Т.В.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав.справи  
ДК №860 від 20.03.2002р.

---

Підп. до друку 25.08.2008. Формат 60x80/16. Папір: друк. Друк: ризограф.  
Ум. друк. арк. 13.00. Тираж 100 прим.

---

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,  
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8.

---

Надруковано у типографії ХДАДМ  
61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8.